

**UNIVERSIDADE DO PORTO**

**Faculdade de Belas Artes**

**Alisamento do olhar: um movimento de relação plana-plena?**

Observações sobre o smartphone e o Instagram como vertigem da experiência do olhar  
contemporâneo

David A. Silva Revés

Dissertação para obtenção do grau de mestre em Estudos Artísticos

Orientador: Professor Doutor Samuel Silva

**Porto, 2018**

*Aos amigos.*

*Aos sempre presentes amigos imaginários  
e a todos aqueles cujo olhar se cruzou com o meu  
para aí permanecer como lastro de um pensar junto.*

## **Agradecimentos**

Ao Professor Doutor Samuel Silva pela confiança, amizade, provocações, grande disponibilidade e, sobretudo, serenidade demonstradas na sua orientação.

À Catarina Real, pelas importantes conversas e desafios ao pensamento que me colocou durante todo o processo de trabalho desta dissertação, mas, principalmente, durante o percurso desse caminho que é a construção de uma amizade.

Ao Francisco Veiga pelo carinho, conforto, paciência e motivação.

Ao Luís Lázaro Matos pelas conversas e especificidade da sua postura que constituiu forte inquietação para mim.

Ao Tomás Abreu pela ajuda, conversas e pelo trabalho que juntos desenvolvemos noutros contextos.

Ao César Gomes por todas as manifestações, tão preciosas, do seu Nada.

À existência do projecto Paineel, da maior relevância como plano de crescimento pelos problemas que colocou mas, derradeiramente, pela troca de olhares e compromissos que proporcionou.

Também à família, especialmente mãe, irmã e avó pela sua incondicionalidade absoluta.

## **Índice**

Resumo | **5**

Abstract | **6**

Antecâmara | **7**

Introdução | **10**

Vertigem do(s) tempo(s) | **13**

Vertigem na/da imagem (o ecrã e o smartphone como dispositivos incorporados e incorporantes) | **33**

Vertigem do Outro (o Eu-Outro no abismo do Eu-Eu e a arte de tudo engolir sem mastigar) | **54**

Vertigem do Espectador, da Exposição e da sua experiência | **79**

Observações finais | **94**

Referências bibliográficas | **98**

## **Resumo**

Na presente dissertação, considerarei o movimento do olhar contemporâneo, tomando-o enquanto uma relação de implicação mútua entre o Eu e o Outro onde são experienciados estados de demora, atenção, afectação material e cognitiva, agenciamentos memoriais. Assim, partindo de algumas perspectivas acerca das faces da contemporaneidade, onde a hipertrofia imagética, veloz e consumista, fruto de um capitalismo incorporante, contamina todas as possibilidades de ver e fazer mundo, elaboro uma abordagem que se foca principalmente numa análise ao smartphone e ao Instagram como elementos reflexos do espírito dos nossos tempos e veículos privilegiados para a construção de imagem por parte do indivíduo. Nessas construções, que o indivíduo encara como apreensões ou cativações singulares da sua experiência e que poderíamos entender como traduções de um olhar relacional entre o Eu e o Outro, o mesmo que dizer, entre o Eu e o mundo, está, de igual forma, presente o alisamento de uma ideia de experiência-relação-plena, onde o Outro é rebatido na dobragem do Eu sobre si próprio. Estas observações que aqui apresento pretenderão traçar algumas das razões desse alisamento experiencial e, por isso, do alisamento do próprio olhar que, aplanando-se na lisa face espelhada do ecrã do smartphone ou dirigindo-se à ludificação comunicativa pretensamente narcísica do Instagram, se interpõe como vertigem para que um compromisso imbricativo entre o Eu e o Outro se possa consubstanciar. Essas ideias aplicá-las-ei, posteriormente, de forma breve, à exposição de arte e ao espectador, conjecturando a primeira como a potência de um encontro, de uma relação plena, que pode ser ilidido pelas extensões digitais do indivíduo-espectador.

## **Palavras-chave**

olhar, contemporaneidade, tempo, imagem, smartphone, Instagram, Eu, Outro, relação, arte, exposição, espectador

## **Abstract**

In this dissertation, I will consider the movement of the contemporary gaze, thinking it as a relationship of mutual implication between the Self and the Other, where states of delay, material and cognitive affectation, attention and memory assemblages are experienced. From some perspectives on faces of contemporaneity, where the fast and consumerist imagetic hypertrophy, fruit of an incorporating (evasive) capitalism, contaminates all possibilities of seeing and making the world, I elaborate an approach that focuses mainly on an analysis to the smartphone and the Instagram as reflective elements of the spirit of our times and privileged vehicles for the construction of image on the part of the individual. In these constructions, which could be understood as translations of a relational look between the Self and the Other, the same as saying between the Self and the world, is likewise present the smoothing of an idea of experience-full-relation, where the Other is rebuffed in the folding of the Self upon itself. I present these remarks that intend to outline some of the reasons for this experiential smoothing and therefore the smoothing of one's own gaze which, flattening itself on the smooth mirrored face of the smartphone screen or addressing the allegedly narcissistic communicative ludification of the Instagram, as a vertigo so that an imbricative commitment between the Self and the Other can be substantiated. These ideas will then be applied briefly to the art exhibition and the spectator, conjecturing the former as the state of power of an encounter, of a full relation that can be overcome by the digital extensions of the individual-spectator.

## **Key words**

gaze, contemporaneity, time, image, smartphone, instagram, Self, Other, relationship, art, exhibition, spectator

## Antecâmara

Na multiplicidade dos possíveis, um começo que nos será útil e necessário: imaginemos (e tal abstração não constituirá grande esforço, certamente) alguém - um visitante, um observador, direi aqui um “ainda” não judicativo espectador - numa visita a um museu. O seu caminhar segue o percurso do seu smartphone, registrando, em cada paragem ditada por ele-máquina, a imagem das várias obras para as quais olha.

A máquina com ele, ele através da máquina. (o aparelho a evidenciar-se debaixo da pele e da pálpebra).

Impele-o, na minha conjectura, um sentimento de vívida euforia pelos melhores ângulos, recortes e panorâmicas (aqueles que vivem nessa nova estética do ecrã e da partilha na rede da sociedade da imagem), onde surgem as obras mas também onde se encena a sua própria imagem representada.

Ali, no museu, como numa corrida onde a meta não se prevê na saída daquele espaço (pois não haverá um fim material – o plano do digital é extensão infinita), este amador do rápido disparo tenta que a sua experiência veloz se configure total na captação – uma objectiva perspicaz e determinada à qual nenhuma obra escape – para que depois esses mesmos fantasmas de experiência se possam reproduzir, tão indolente, vertiginosa e diletantemente como foram produzidos, e se espalhem por outros lugares e, espera-o (ele, espectador), por outras memórias (as dos outros a quem as suas imagens cheguem); mesmo que os próprios clarões memoriais deste nosso espectador-espetador<sup>1</sup> se desvançam (ou

---

<sup>1</sup> Faço aqui um jogo de palavras fruto dos diferenciais introduzidos pelo Acordo Ortográfico de 1990 que consagra uma possibilidade de dupla grafia para a palavra *espectador* (*espetador*). A esta segunda grafia atribuo-lhe, de forma livre e lúdica, pela sua proximidade gráfica à palavra *espetar*, um significado em linha com esta última do qual resulta *espetador* como aquele que espetar. Possamos, então, entender a formulação que introduzo a respeito deste novo espectador como intrinsecamente conectada com o acto de espetar, neste caso com o smartphone, fazendo o seu olhar através desse acto e desse dispositivo. Utilizarei as duas grafias de acordo com o tom e ideias propostas, tanto no que diz respeito ao conceito geral de *espectador* como em relação à figura do *espetador* que formulo neste escrito.

nunca se tenham chegado efectivamente a concretizar com força de corpo e de espírito). Uma lembrança não lembrada mas à qual se pode aceder.

*Click, click, click...* A cada obra identificada no espaço, o dedo que pressiona o ecrã: olhar veloz, identificar o objecto, focar, carregar. projecção instantânea.

Próxima.

A demora é da ordem do instante. Tem a duração de um instante, como instantâneo este disparo. A paragem não chega a ser detenção.

Este nosso espetador (aquele que espeta nas imediações sensíveis da obra um terreno de virtualidade) actualiza assim, e assim conservará, a sua presença, a sua visita e o seu próprio Eu enquanto imagem através das fotografias e vídeos que vai registando na agitação do seu existir-na-exposição, do seu existir-em-exposição. Ele parece conferir importância não ao espaço do olhar entre o seu corpo e o corpo da obra, mas, sim, e com maior determinação e vontade, ao espaço entre o ecrã do seu smartphone e os seus olhos. A obra torna-se assim imagem de uma imagem e, a par com esta transformação, a experiência do corpo, física, mental, estética, é transferida para uma experiência que tem como mediador o dispositivo móvel. Ou, no limite, a experiência concretiza-se no dispositivo, já não como mediador, mas como realidade iniciadora, impelente, motivadora, mas também final, suspensiva.

...

A suspensão deste indivíduo (não da imagem) terminará, contudo, no momento da «verdadeira» (direi aparente) paragem. Uma paragem onde estas fotografias e vídeos serão, não o tendo sido no momento da sua captação, novamente olhados, analisados na leveza da vontade da sua conformidade estética ou publicitária àquilo que é tido tacitamente como a expressão dos vencedores, para integrarem depois, profusa e ansiosamente, a composição do seu avatar digital no Instagram (o grande altar da imagem contemporânea hipermoderna) e reverberarem em motivadores e confirmativos afagos numéricos.

...



Mas voltemos ao museu. Ali estou eu também. O meu olhar acompanha já os movimentos da personagem que aqui descrevo e, de repente, como o aperceber de uma evidência impossível de passar despercebida, identifico aquelas mesmas atitudes reproduzidas um pouco por todos os espaços da galeria. Este espectador são muitos. Muitos que espetam e se espetam. A quantidade de imagens produzidas ultrapassando expressivamente a quantidade de imagens apresentadas. Alienação muito concentrada. Foco constante.

O caricato da situação não deixa de despertar em mim uma situação de conflito, estranheza e desconforto. Face às cenas tão coordenadas que vejo, outras cenas surgem na minha mente. A sagacidade pela imagem que ali verifico faz-me pensar no glutão de Balzac que despreza temerariamente toda a razão de ser da gastronomia: essa “sublime arte de mastigar”. Ou mesmo na volição voraz e devoradora das personagens de Marco Ferreri em *La grande bouffe* (1973) e que, inevitavelmente (mesmo que conscientemente), as conduz à ruína do corpo – por excesso(s) - e à morte.

Talvez estejamos aqui a presenciar uma nova configuração do acto de observação, contemplação, experiência de exposição e da relação do indivíduo com a obra de arte onde aquele, mais do que mastigar o real sensível com a força do olhar, o engole inconsciente, rápida e furtivamente, alimentado e alimentando uma qualquer ideia falsamente própria e *naive* de coleccionismo e potenciação da sua experiência de mundo – potenciação do seu Eu. Uma experiência que, ao ser elevada a essa «potenciação» digital, se destrói por confinar-se ao embate no ecrã, resguardando-se neste. Destrói o Outro. Destrói o pensamento.

## Introdução

Olhar é entrar em relação. Uma relação com o Outro – o mundo – que está para além de nós, que nos transcende, mas que nos integra, que nos contém dentro de um todo ao qual pertencemos. Essa transcendência do Outro-mundo produz-se na sua alteridade imanente, qualidade absoluta do diferente-Outro com o qual nos relacionamos. E se Rimbaud dissera algures “moi est un autre”, então que esse Outro seja também a marca reversa da relação de mundo a agir em nós. O Outro que faz parte do Eu e que lhe chega através do *olhar*.

Este olhar não é somente um ver, não se esgota nas propriedades orgânicas da visão, antes serve-se delas na normalidade operacional daquele que vê (porque o *olhar* pode igualmente estabelecer-se de olhos fechados). O olhar faz-se através do corpo todo, todo o corpo olha estando irradiado pelo olhar, como o afirmaria José Gil. E é também ele que nos diz: “é o olhar que provoca a reflexão do visível: é preciso que o meu olhar se reflita no olhar do outro para que eu me veja nele e para que, ao mesmo tempo, nele veja um olhar outro.”<sup>2</sup>. É nesse refletir mútuo que, como um encontro, um verdadeiro encontro, o Eu sente a marca do Outro, devolvendo-lhe em movimento, que é sobretudo o movimento do pensamento, a permissão de um agir, também agindo, e da abertura a uma existência conjunta. O olhar é, assim, também afectação, a possibilidade de o espírito individual abrir fissuras de profundidade potencial – um caminho feito com o Outro num percurso trilhado no interior do Eu.

Mas que tipo de relação é, hoje, possível num olhar que se faça exclusivamente através do smartphone, das suas aplicações derivadas, do digital em geral que contamina todos os campos da vida? É este ainda um olhar? É esta ainda uma relação plena?

O smartphone, como reduto absoluto, individual, democratizado, do digital, como a sua mais ígnea face nos rostos ecrânicos ubíquos, insere a possibilidade de rutura absoluta do Eu e do Outro através de um olhar relacional. Uma ruptura que poderíamos ver mesmo

---

<sup>2</sup> GIL, José – *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. 2ª edição. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005, p.47-48.

como consequência mais dolorosa (mas menos visível, encoberta pela indolência dos dias) dos nossos tempos contemporâneos. Tempos de velocidade, de aceleração, de letargia, onde a voracidade pela imagem – as imagens dos aparelhos técnicos que nunca foram tanto uma extensão do Homem como hoje – se vê num ímpeto que só tenderá a aumentar. Também essa velocidade afasta o Outro, elidindo-o pela própria destruição da demora necessária para que o olhar possa ser um permanecer. Para que esse permanecer seja um fluxo de pensamento.

Mas concentremo-nos nessa voracidade pela imagem. A imagem que sempre constituiu fonte de experiência e de estabilização do indivíduo no mundo, como plano virtual (Deleuze, 2004), como força para que uma individuação se produza (Bragança de Miranda, 2017), para que o indivíduo devenha mundo – e devenha Outro, nesse sentido -, reduz-se, face aos dispositivos técnicos que incentivam a compulsão das suas existências, num paradoxal factor de destruturação do Eu. A fotografia e a máquina de filmar que foram, então, contributos para que a imagem se libertasse como plano suspensivo de imanência, como o poderemos entender com Bragança de Miranda, e que foram motivo para que o indivíduo pudesse experimentar a sua liberdade e aromatizar a sua experiência, ao caírem (e fazerem cair o indivíduo) numa lógica de capital e consumo massificados começaram, já eles, a abrir um campo onde essa experiência fosse mesmo perdida. Para que a possibilidade de obter um registo da experiência vívida – máxima absoluta desses dispositivos - se insurgisse como possibilidade de destruição dessa mesma experiência. Porque o indivíduo começa a preferir a imagem à experiência concreta. Assim, o olhar fica sujeito a essa experiência sem experiência. Assim o olhar, enquanto experiência, se destrói. Assim o olhar, enquanto marca do Outro no indivíduo, se alisa na mera imagem que é criada.

O smartphone, expoente máximo e tão próximo do capitalismo de consumo massificado de imagem e informação, é, tão-só, dos mais contribuidores para que a explosão de imagens que povoam o mundo se adense e se mantenha como seu desígnio. Armado com a sua câmara fotográfica e videográfica, e, sobretudo ligado à rede digital, dá a possibilidade para que o indivíduo se produza constantemente em imagens de si, das suas «experiências», do seu mundo que se extingue em mero espelhamento de si. Já o ecrã é espelhado, já a

câmara ao ser duplicada junto ao ecrã se volta para o próprio indivíduo. E nas aplicações deste dispositivo, especialmente o Instagram, o indivíduo pode ainda experimentar as palmas do seu próprio espectáculo. O espectáculo do seu Eu transformado num estéril si-próprio, onde o Outro não entra, onde o Outro se transforma em cenário, onde o indivíduo se possa positivar, onde possa encontrar algo que ainda o agarre viciosamente a um mundo já tão destruturado. Mas sem nada agarrá-lo, de facto. Porque este não permite que o Outro lhe dê a mão.

Assim a experiência de mundo se alisa, assim o Outro se alisa, assim se alisa o indivíduo. Alisados em imagens de um digital sem profundidade. Alisado o olhar que já não tem força de se formar.

É neste campo de múltiplas direcções que encontro o meu pensar e que proponho as considerações que apresento nesta dissertação – pensar as condições de alisamento do olhar contemporâneo, tomando emprestado o conceito de alisamento que Byung-Chul Han tão bem explora em muitas das suas obras.

Neste caminho que se fará acompanhar do contributo de vários autores de territórios em cruzamento - da filosofia, sociologia, política, teorias da comunicação e reflexão tecnológica, literatura, teoria da imagem e pensamento crítico em geral - possa entender-se, e estender-se mesmo, este meu pequeno contributo para uma área de pensamento que é tão mais vasta do que as breves considerações que aqui apresento como uma possibilidade de fuga desse alisamento tão presente e tão urgente afastar. Nunca esquecendo aquele que é um vector-potência orientador de todo o meu olhar e que tomo de Bernard Stiegler: “isto é o sensível: não é posição, mas antes disposição.”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> STIEGLER, Bernard – Da Miséria Simbólica. I. A Era Hiperindustrial. Lisboa: Orfeu Negro, 2018, p. 169.

## 1. Vertigem do(s) tempo(s)

### I.

Helder Gomes, abrindo o seu curto ensaio *As Possibilidades do Possível: a ficção enquanto experiência do real* diz-nos: “aquilo a que chamamos mundo é, sabemo-lo, um estado provisório de organização da experiência, o ponto de intersecção entre a memória e o esquecimento, entre o conhecido e o desconhecido, entre as coisas e as representações, entre o real e o possível. É uma entidade dinâmica: histórica e culturalmente mutável, subjectiva e intersubjectivamente modelável, simultaneamente real e representacional. Mais do que um dado objectivo, é uma construção que não é independente do modo como cada sujeito ou cada cultura organiza e confere sentido às suas experiências particulares.”<sup>4</sup>. Daqui pode entender-se já uma ideia de *mundo* enquanto construção substancialmente temporal, tanto histórica como experiencialmente considerada, o que em muito é sinónimo de dizer: da experiência do indivíduo no mundo físico e dessa construção perceptiva no transcurso da experiência de tempo. Entenda-se, também, como uma construção vinculativa e projectiva: indivíduo-mundo-tempo em trocas dinâmicas e interdependentes, indissociáveis num plano dos sentidos, mas também mental. Retiremos destas considerações prévias a condição que aqui se pretende apresentar em relação à experiência de mundo (pelo olhar), de certa forma paradoxal, veremos. Elaboremos, no pré-juízo em que incorro<sup>5</sup>, uma hipótese de generalização para a situação do agora, do hoje. Da experiência de mundo, que é obrigatoriamente também uma experiência de tempo, hoje e sempre. Da transformação de afectos e perceptos - consciência em activação, indivíduo em relação -, nessa conformidade. Curiosamente a situação deste nosso «agora» apresenta quase um sentido auto-explicativo estrito, uma vez que esse «agora»<sup>6</sup> parece-me ser exactamente isso: um agora que se

---

<sup>4</sup> GOMES, Helder – *As Possibilidades do Possível: a ficção enquanto experiência do real*. **Voca**. Porto: Calote Esférica – Associação Cultural, 2009, p, 16.

<sup>5</sup> Assumo os riscos de uma desviada generalização, mas que em muito servirá os meus propósitos.

<sup>6</sup> Que se poderia, e quer-se, ainda, assumir como um «agora-chapéu» sinónimo dos tempos presentes.

desdobra em novos *agoras*, num movimento de palimpsesto constante, inconsciente e voraz, de permanente aglutinação. Sempre agora. Um agora em extensão, em permanente contínuo.

Procurarei, deste modo, aqui traçar algumas linhas que permeiem, ainda que possivelmente de forma sempre tangencial e certamente provisória, a tecedura do espírito globalizante cujos fios se estendem de forma invisível por baixo da superfície da pele sensível, por isso também cognitiva, dos indivíduos. Retirando-os, na ilusão da ligação e na instabilidade das suas efémeras representações de encobrimento, confirmação, fuga, estabilização e, diria, sobrevivência, dos lugares de (des)equilíbrio onde as suas identidades são construídas, para os remeterem ao espaço sem ocupação da velocidade deslizante da efemeridade do «agora». Aquela que se faça, principalmente, no ecrã<sup>7</sup> que contamina a vida, introduzindo diferenciais injuntivos na construção de mundo. Assim, é objectivo presente neste capítulo ilustrar algumas das idiossincrasias que se pressentem neste nosso *tempo sem tempo*, feito de um *tempo contra o tempo* que se insurge a um *estar-em-duração*, sinónimo de morosidade. Idiossincrasias estas que concorrem de forma decisória, pelas características alicientes, viciantes, incorporantes dos nossos mediadores técnicos, para a questão que procurarei tratar de forma mais delongada neste estudo: o alisamento do olhar contemporâneo na sua transitoriedade como forma de devir-mundo e de relação com o Outro, pelo vertiginoso diferimento de uma construção feita através do ecrã individual – o smartphone – cuja confirmação extrema se poderá verificar na aplicação Instagram. Nestes dispositivos, o olhar parecerá encontrar movimento delimitado sob o imperativo da velocidade, configurando substancialmente um Eu-único onde o Outro<sup>8</sup> é elidido na sua imbricação reversa, na sua manifestação temporal e, por isso, experiencial.

Eis um paradoxo deste hoje que inscreve na organização da experiência de que Gomes falara um declinante problemático: ao mesmo tempo que tentamos, com todo o esforço, no nosso quotidiano (científico, físico, tecnológico, económico, produtivo, lúdico, ...), abarcar todas as formas possíveis de experiência de mundo, afastamo-nos

---

<sup>7</sup> Para o que a estas observações servirá a análise intermediada em diversos momentos no corpo de texto.

<sup>8</sup> Outro aqui entendido como mundo, como objecto ou indivíduo exteriores, com tempo presente ou futuro que traz por isso a manifestação do Outro na sua temporalidade a consubstanciar-se e em devir, respectivamente.

irremediavelmente desse mundo. Fazemo-lo depressa, contrariando o curso duracional do tempo das coisas, revertendo-o, condensando-o, na ânsia de conseguir sorver e tirar partido de todos os minutos que dimensionam a nossa vida, para que possamos, aparentemente, alcançar uma sensação de *ter* mais tempo para uso, para viver, para «experienciar» o mundo. Para que sintamos que nenhuma possibilidade de experiência é negada ou se extingue sem que dela tenhamos tirado algum partido. Atalhando o tempo, destruimos as condições em que se sustenta, dando-lhe outras (no sentido da relação de consciência prática e intuitiva que com ele desenvolvemos.) Retiramos-lhe a temporalidade da duração que o constitui. Destruindo a extensão duracional do tempo, destruimos a própria experiência. Tornamo-la numa vivência sem *pathos* e, conseqüentemente, sem *logos*: passageira, leve, rápida, substituível, incapaz de penetrar e fixar as suas marcas nas camadas mais profundas e férteis do espírito<sup>9</sup> e de aí agir e se transformar, transformando-nos. Uma experiência sem experiência. Pois, como afirma Byung-Chul Han, “a experiência compreende um espaço temporal mais amplo. Ao contrário da vivência, que é pontual e pobre em temporalidade. A compreensão apresenta a mesma intensidade temporal que a experiência. A fonte da sua força encontra-se tanto no sucedido como no futuro.”<sup>10</sup>. E aqui experiência como prática activa, como observação contemplativa ou implicada, como olhar, como demora, como tempo-duração. Arriscaria: como compromisso de encontro efectivo com o real sensível, de encontro com o Outro como alteridade, da permissão de que este aja em nós por implicação mútua.

Que este paradoxo possa considerar-se como a nova normalidade. Uma normalidade aparentemente tranquilizadora, mas contraditoriamente ansiosa – embora pareça esta uma ansiedade sem expectativa que se compromete unicamente em acumular fantasmas de experiências efémeras. É um estado de estar. E a normalidade, sabemos, dá lugar, não raras vezes, à letargia anímica dos corpos. À aceitação de um modo de existir que, porque se vem afirmando de forma imperceptível nas suas subtilezas incorporantes, de forma subcutânea, se precipita para um estado individual privado de fôlego ou capacidade de se contrariar a si

---

<sup>9</sup> Num sentido de inscrição experiencial e memorial bergsoniano.

<sup>10</sup> HAN, Byung-Chul – **O Aroma do Tempo – Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2016, p. 17.

próprio, na especificidade desta generalidade que aqui pretendo explorar. Uma nova, outra, ordem das coisas. Consequentemente, uma condicionada, outra, forma de olhar e permitir que as coisas se inscrevam como marca num Eu em relação. (deverei aqui colocar interrogações).

Este paradoxo revela, assim, poderei dizê-lo, uma espécie de *zeitgeist*, nos termos que Hegel lhe atribui como espírito do tempo (narrativo), como espírito guardião do século (Hegel, 2013). E este século é, sem dúvida, um século paradoxal na medida em que tanto pressupõe uma ideia activa de progresso evolucionista (teleológico em certa feição), através de esforços tecnológicos e científicos aguerridos que conduzam ao controlo total do real material, sensível, das suas possibilidades construtivas sob o ímpeto manipulador encetado pelo indivíduo a partir e sobre esse real material. Mas, também nesse esforço, esse paradoxo parece direccionar-se (e recorrerei a uma hipótese drástica) ao desaparecimento material do próprio indivíduo, de que a inteligência artificial é só um claro exemplo<sup>11</sup> em concretização. Um indivíduo que consequentemente se dilui nas construções por si criadas delegando-se a um estado de suplantação pela sua inventiva tecnologia, o que em larga medida está em linha com o comentário em tom profético de Paul Virilio já em 1995: “o indivíduo do período tecnocientífico perde efectivamente a faculdade de se sentir centro de energia para se tornar inútil e em breve totalmente supranumerário face à automação das suas funções produtivas ou perceptivas.”<sup>12</sup>.

Apesar da sua radicalização se verificar neste século com maior voracidade, e menor pudor na forma como deixa ser apercebido pela sua interposição no *habitus*<sup>13</sup>, as bases

---

<sup>11</sup> Veja-se, por exemplo, o caso do robot humanoide Sophia cujas capacidades cognitivas, via um elevado grau de desenvolvimento de uma tecnologia de inteligência artificial, lhe possibilitam um diálogo coerente e não programado previamente através de uma capacidade de raciocínio face a imprevisibilidades e subtilizações da linguagem, que a fazem aceder a um curioso estágio de identificação e equiparação ao ser humano. Feita à nossa imagem, poderá mesmo, no seu aperfeiçoamento e evolução contínuos, ser um caso em que a imagem suplanta o próprio referente que representa e recria.

<sup>12</sup> VIRILIO, Paul – **A velocidade de Libertação**. Lisboa: Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000, p.148.

<sup>13</sup> Conceito estruturalista que referencia o pensamento de Pierre Bourdieu relativo ao sistema de incorporação unificadora de práticas, consumos, gostos, escolhas, nas estruturas sociais, que condicionam a forma de reacção, interacção e percepção dos indivíduos com o mundo social. Ver BOURRIAUD, Nicolas – **Relational Aesthetics**. Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2008.



estruturais deste paradoxo têm vindo a formar-se já desde a viragem do século passado, como poderemos inferir de uma leitura de Jonathan Crary e do seu trabalho em torno da evolução histórica da percepção humana e dos regimes de visualidade e experiência na qual esta se enquadra. Por conseguinte, de uma relação do indivíduo com o mundo no domínio de tempo que aquele lhe imprime (tempo cronológico, narrativo, perceptivo). Uma relação de experiência em concordância com a conformidade temporal interposta pelas técnicas de mediação que afectam assim a formação do olhar no e sobre o mundo, o seu entendimento, o seu movimento de substanciação nos corpos.<sup>14</sup>

Este é, pois, um efeito de reestruturação dos parâmetros (perdoe-se a cientificidade do termo) nos quais a experiência de mundo e de tempo se produz, que nasce e se faz diluir com as suas dissimuladas marcas, em ritmo crescente, já desde a revolução industrial do século XIX. Especificamente, com fenómenos económicos e sociais como a massificação da produção e das forças de trabalho decorrentes da escalada galopante do regime capitalista, de que não se pode negligenciar o efeito propiciador de uma melhoria das condições de vida das populações e de uma democratização no acesso ao uso de produtos de consumo, repare-se. Com fenómenos antropológicos e sociológicos como a aceleração dos ritmos de vida próprios das novas cidades industriais, capitalistas e consumistas, que impõem novos regimes de experiência por condicionamento das suas preposições de sustentação. Com fenómenos técnicos como o surgimento do telégrafo, do telefone, da fotografia e da máquina fotográfica portátil, mais tarde, do cinematógrafo (que sucedeu cronologicamente ao cinetoscópio), também da máquina de filmar portátil. Dispositivos que marcam uma viragem acentuada nas capacidades perceptivas e fabuladoras dos indivíduos – nas possibilidades nascentes de experiência pela técnica, pelos fluxos da sociedade, pelas narrativas (ou falta delas) que dimensionam certezas, impulsos e comportamentos. Fenómenos estes que se expressaram, e continuam a fazê-lo hoje em dia em plenitude incorporante, tanto nos hábitos de uso dos dispositivos em causa como nos modos de relacionamento, pensamento, ideologia e práticas normalizadas sob o espectro da cultura e da política (principalmente no sentido de

---

<sup>14</sup> Ver CRARY, Jonathan - **Técnicas do observador: Visão e Modernidade no séc. XIX**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

partilha de sensíveis, tal como Rancière a colocou<sup>15</sup>) que estes informam e deformam paradigmaticamente.

Fazendo um parêntesis, partindo destas considerações, poder-se-á mesmo supor que uma ideia de encurtamento temporal que, como se notou, alimenta e enforma uma ânsia de acumulação justaposta de experiências, hoje e antes, por via dos dispositivos técnicos que inserem um encurtamento do espaço, de distâncias e, conseqüentemente, de níveis perceptivos diferenciados da temporalidade dos fenómenos que nos constituem enquanto seres a existir, faz parte da própria relação que estabelecemos com o mundo, como tão bem o notou Helder Gomes, o que sucede numa apreensão determinada do tempo das coisas, físico, prático, e do nosso tempo narrativo/mítico onde as imagens vivem em formação (Bragança de Miranda, 2017, Han, 2016). Exactamente porque isso faz parte da especificidade do ser humano, da sua actividade de manipulação constante da realidade tangível. Assim, olhando em retaguarda, o que disse para os dispositivos que enumerei seria igualmente válido já desde a viragem do período de nomadismo para o de sedentarismo das sociedades primitivas, para a invenção da roda, da navegação marítima, da máquina a vapor, etc (dentro deste etc. cabem também as invenções da ordem da visualidade, de igual importância às que indiquei). O paradoxo deixa de ser um paradoxo se tendo sido convencionado como estranheza. Ele constitui-nos, é certo. Cumulativamente, constitui a ideia de espaço e a ideia de tempo – considerado aqui como temporalidade e experiência. O que estará em causa será uma questão de grau.

Assim, avançando, encontramos-nos hoje num exacerbamento das condições de penetração nos corpos individuais deste paradoxo que, confluindo em movimento gregário e transversal, se consubstanciou, a par de outras condicionantes, com um desenvolvimento das técnicas de mediação comunicativa e informativa entre o indivíduo e o mundo: com uma disseminação e maior acessibilidade da fotografia, na viragem para o século XX, ou com dispositivos como a televisão e a máquina de filmar por banda magnética, em meados do mesmo século, que densificaram a relação do indivíduo com a criação de imagens cada vez mais democratizadas e acessíveis, convertidas em objectos de confirmação e extensão da

---

<sup>15</sup> Ver RANCIÈRE, Jacques – **Estética e Política. A partilha do sensível**. Porto: Dafne Editora, 2010.

experiência, como enclaves de aprisionamento de uma temporalidade específica aos quais temos acesso permanente. Continuando a perpetuar-se com dispositivos fílmicos e fotográficos digitais, introduzidos no último quartel do século XX, ao mesmo tempo que se desenvolviam formas de informação e comunicação instantâneas em rede (que encurtaram de forma absoluta as distâncias entre as coisas do mundo físico mas também mental), de criação instantânea e permanente de imagens virtuais colectivas, sobretudo, individuais, como o computador, a internet ou telemóvel. Para agora, já no séc. XXI, como extremo limite, direi, veja-se provisório, convergirem no smartphone e nas possibilidades conjuntivas que nele encontramos de acesso permanente à rede de informação e comunicação instantânea, criação de imagem fotográfica e videográfica, ecrã táctil (um diferencial que introduz a própria manipulação háptica da imagem e dos diversos sistemas informativos e comunicativos), e as suas variadas aplicações que transformam (como já os outros fenómenos imagéticos e comunicacionais o fizeram e continuam a fazer) a estrutura visual, perceptiva e afetiva do indivíduo na sua relação consigo e com o Outro, enquadrada na sua expressão temporal e espacial. Sobretudo através dos aplicativos sociais modulares que permitem a organização dessas representações imagéticas de experiência e dos afectos em tempo-real não mediado<sup>16</sup>. Em especial o Instagram que se concentra na possibilidade criadora de imagem como veículo único de comunicação pura e que nos servirá de exemplo elementar no desenvolvimento do presente estudo.

Reforce-se a ideia, que já se poderia subentender pelo que tenho vindo a dizer, de que tanto dispositivos que operam uma transformação nas distâncias quanto dispositivos que introduzem transformações nas formas de visualidade (e que, de certa forma incluem também um encurtamento de distâncias – entre o indivíduo e o visível-outro) concorrem igualmente para uma constante reformulação da consciência perceptiva de espaço e de tempo (é praticamente impossível separar os dois). O smartphone é exímio na forma como junta tudo isso, fazendo ligar objectos, informações, indivíduos, imagens, de forma instantânea,

---

<sup>16</sup> “O meio digital é um meio de presença. A sua temporalidade é o presente imediato. A comunicação digital distingue-se pelo facto de as informações serem produzidas, enviadas e recebidas sem a mediação de intermediários. [...] Hoje já não somos meros receptores e consumidores passivos de informações, mas seus emissores e produtores activos.”. (Han, 2016: 27).

eliminando as suas distâncias espaciais e temporais, introduzindo, assim, diferenciais conjuntivos na forma de olhar, construir e organizar experiência de mundo.

Baudrillard, também em 1995 à semelhança de Virilio, olhou para esta via paradoxal enunciada, que se pressentia no assalto confesso do ecrã (do qual o smartphone é o rosto familiar), do assédio das imagens mediáticas e da acumulação de informação, atomizados no tecido social, considerando-a um “crime perfeito”<sup>17</sup>. Por certo, manteria hoje a mesma opinião. Um crime sem móbil nem cadáver, um crime sem autor (porque todos *nós* seremos os *culpados*<sup>18</sup>) que, sucessiva e paulatinamente, se vem consubstanciando na realidade sensível, *desrealizando-a*<sup>19</sup>, votando-a a uma sobrevivência instável como materialidade imagética própria do simulacro, uma realidade como cópia de si mesma (Baudrillard, 1996). Contudo, a sua visão catrastofista, que se pode adivinhar pelo pessimismo presente nessa ideia de crime e no tom acusatório que a palavra encerra, conserva ainda uma velada réstia de esperança e optimismo: “felizmente que nada é instantâneo, nem simultâneo, nem contemporâneo. Felizmente que nada é presente nem idêntico a si mesmo. Felizmente que a realidade não tem lugar. Felizmente que o crime nunca é perfeito.”<sup>20</sup>. Embora não concordando com a totalidade desta afirmação, como terei oportunidade de explicar (ou como com muitas outras desta obra), é precisamente num movimento análogo a este, um movimento intersticial de vaticinação que reserva ainda lugar para um possível-outro, para a ilusão construtiva e relacional que fissure o tecido do simulacro, pois “o que se opõe à

---

<sup>17</sup> Deixo uma passagem com a qual Jean Baudrillard inaugura o seu *O crime perfeito*:

“Esta é a história de um crime – do assassinio da realidade. E do extermínio de uma ilusão – a ilusão vital, a ilusão radical do mundo. O real não desaparece na ilusão, é a ilusão que desaparece na realidade integral.” (Baudrillard, 1996: 20).

<sup>18</sup> Ainda nas mesmas notas inaugurais, Baudrillard termina com:

“Se as consequências do crime são perpétuas, é porque não há assassino nem vítima. Se houvesse um ou outra, o segredo do crime alguma vez seria desfeito e o processo criminal seria resolvido. O segredo consiste afinal em um e outro estarem confundidos [...] Em última análise, o objecto e o sujeito são um só.” (Baudrillard, 1996: 21).

É curioso notar como, de certa forma, o autor pressagia já aqui uma indissociabilidade entre o indivíduo e a imagem, por via da uma diluição do indivíduo na realidade.

<sup>19</sup> Apesar da palavra “desrealizar” não figurar em qualquer dicionário de língua portuguesa, o seu uso, pretendendo-se normalizado ao longo do texto, será da mesma ordem daquele que Baudrillard se serve, de forma corrente, para manifestar a reversibilidade do real sensível em simulacro virtual. Desta forma, opto por não colocar o termo em itálico, daqui em diante, nesta palavra, bem como em todas as formas dela derivadas.

<sup>20</sup> BAUDRILLARD, Jean - **O Crime Perfeito**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1996, p. 39.

simulação não é portanto o real, que dela é senão um caso particular, é a ilusão”<sup>21</sup>, que procurarei situar o tom dos comentários que aqui apresento – no vislumbre de imperfeição do crime que, espero, não se venha verificar na sua totalidade. Seria abusivo supô-lo. Mas é possível pensá-lo, porque, de uma maneira ou outra, ele é uma presença.

“Não há lugar *ao mesmo tempo* para o mundo e para o seu duplo.”<sup>22</sup>, volta a afirmar Baudrillard. É justamente sobre esta incompatibilidade de temporalidades que me permito discordar, pela forma como afasta uma ideia de simultaneidade, ou melhor, de imediatez (como anteriormente já o havia manifestado na passagem *supra*) entre o surgimento da coisa e o surgimento da sua imagem-simulacro, simulacro este que Baudrillard coloca no cerne sísmico do seu crime, um crime que se dá como consequência da aparelhagem técnica do indivíduo, criadora e propulsora de simulacros. Ora, é esta mesma aparelhagem técnica que instaura uma possibilidade de simultaneidade e imediatez temporal dos acontecimentos materiais (objectos e indivíduos no mesmo plano do acontecimento) e dos seus simulacros virtuais (um virtual dado pela técnica e pela tecnologia). E, mesmo colocando a imagem-simulacro como pedra-de-toque para uma desrealização da realidade, tornada hiper-realidade, através do simulacro que exponencia a realidade dando-lhe imagens de si mesma, afastando a ilusão formuladora de pensamento, podemos pensar estas temporalidades que se insinuam como uma multiplicidade de imagens-de-tempo. Imagens-tempo-simulacro que nos são dadas pela mediação dessa mesma aparelhagem – como extensão e reformulação das capacidades físicas, perceptivas e mentais do indivíduo, de acordo com os pressupostos de Marshal McLuhan<sup>23</sup>, e que urbanizam o corpo com as suas próteses e interfaces (Virilio, 1996) - afectando decisivamente a forma como nos relacionamos, percebemos e existimos com a duração do tempo e a extensão do espaço – alterando as possibilidades de mundo.

---

<sup>21</sup> *Idem*, p.29.

<sup>22</sup> *Idem*, p.59. (o sublinhado é meu)

<sup>23</sup> Ver MCLUHAN, Marshall – **Compreender os Meios de Comunicação. extensões do homem**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

Como imagem-de-tempo, estes tempos não são já tempo como sinónimo de continuidade. São uma representação demasiado próxima, que por isso se faz distante, instável. Uma representação que é colagem de temporalidades convulsas, sobrepostas, acumuladas, distendidas, concentradas, contraídas ou fragmentadas que, sob o ímpeto de uma ansiedade social que procura encurtar velozmente distâncias de espaço e de tempo com vista à máxima eficiência e utilidade das actividades praticadas pelo indivíduo como corpo individual ou colectivo – o tempo-de-vida -, faz obliterar nessa inquietação estabilizada como movimento comum de acção, mas desequilibrada enquanto potência construtiva, o caudal da duração, do intervalo, da detenção ou da demora, elementos formadores da experiência, do olhar, do pensamento: elementos-meio constitutivos da própria existência e que saem assim fragilizados como depósitos de possibilidades.

## II.

Recorro agora a uma imagem-síntese (estranha ironia) que trago da construção que nos é dada por Werner Herzog no seu apreensivo mas não dramático documentário *Eis o Admirável Mundo em Rede* (2016) onde este nos apresenta a recente história da internet, desde a sua primitiva origem até aos dias recentes, enfatizando os seus efeitos benéficos mas sobretudo perversos como veículo de uma híper-comunicabilidade em rede que poliniza todo o tecido do real e se impõe como uma quase total impossibilidade de refúgio. A imagem, ilustrativa, simples e sucinta, é a seguinte: um objecto em velocidade limite, transpondo mesmo a barreira da velocidade do som, «desaparece», saindo ilusoriamente do campo de visão.

A internet é aqui análoga ao movimento criador daquela velocidade, pode dizer-se, é metáfora para a própria velocidade. Uma configuração de velocidade que transmuta os corpos físicos e que, irremediavelmente, instaura um regime paroxístico da percepção visual de mundo e, por extensão, da sua percepção temporal. Instala um outro regime de mundo, enquanto experiência do real. Esta analogia trago-a, não só pela manifestação imagética e simbólica que a sua representação cria como uma imagem forte, mas, também, porque a

partir daqui podemos supor como inerente a esta velocidade da rede uma ideia de elevada aceleração do visível (que se torna, no limite, hipoteticamente invisível no campo de visão imediato e tangível) e um movimento de encurtamento permanente de distâncias e temporalidades no espaço-tempo, acentuado por esta mesma velocidade acelerada. A internet, aqui, entendamo-la como reduto de convergência sónica dos vários mecanismos de informação e comunicação de massas que se afirmam como senhores da ligação em tempo-real: um tempo instantâneo e imediato que liga dois acontecimentos distantes no espaço sob a mesma temporalidade apreendida. Só que esta realidade do tempo-real não fará mais do que desrealizar a própria realidade do tempo como fluxo em permanência inalterável. Ou, numa análise mais horizontal com a contemporaneidade, aceitando os seus pressupostos identificadores e paradigmáticos, esta é uma realidade temporal que não desrealiza, ou seja, não destemporaliza, mas sim vincula a uma ideia clássica de tempo – esse tempo cronológico da continuidade –, por fissuras e inserções que se sobrepõem, uma outra forma de considerar esse mesmo tempo sob novos pressupostos que, outrora transgressores, são agora incorporados. (Não me parece, pois, que valerá o esforço realizar uma actividade de condescendência teórica nostálgica). Instaurar-se-á uma ontologia outra para o conceito de tempo? Um tempo que afasta a sua concepção enquanto linha narrativa, enquanto fluxo semântico de continuidade, quase, diria, enquanto própria continuidade (embora saibamos que isso será apenas aparente.) A continuidade do aqui, do agora, deste preciso momento e do instante que o antecedeu, torna-se a continuidade da descontinuidade ou a descontinuidade da continuidade. (Ideias às quais voltarei mais tarde).

Este “tempo-real”, sinónimo de tempo hiperpresente, máxima expressa num aqui-agora sincrónico, sem dialética ou tensão de temporalidades (Han, 2016) que não seja a própria afirmação desse agora e desse presente como «plano» onde estar e onde ser, como objectivo a alcançar na sua potenciação plena para uma potenciação plena daquilo que seja existir *agora*: é essa imagem-de-tempo, que anteriormente introduzi. O tempo faz-se, hoje, nas suas e das suas imagens que apreendem uma temporalidade específica – como já visto, da ordem da efemeridade e da fugacidade. O imperativo é a velocidade. Simplesmente chegou-se a um estado onde aquilo que sucede acontece ao mesmo tempo daquilo que antecede, numa densa sobreposição vertiginosa.

Estas imagens-de-tempo não são, pois, imagens estáticas ou impregnantes na sua reverberação mental como construções tendencialmente estáveis, a sua impermanência não o permite: são imagens velozes, imagens da velocidade, que se constroem a partir dessa mesma velocidade que fustiga os objectos e os corpos individuais, informativos ou imagéticos, que aparecem e desaparecem veloz e aceleradamente, sendo praticamente da ordem do instante. Ainda assim, apesar dessa infixidez clara, as múltiplas imagens-de-tempo instauram uma apreensão específica da temporalidade das coisas.<sup>24</sup> Uma temporalidade ínfima construída na velocidade acelerada e que se concentra na manutenção do presente puro.

“Com efeito, a velocidade não serve somente para mais facilmente nos deslocarmos, ela serve, antes de mais, para ver, para escutar, para divisar e, por conseguinte, para conceber mais intensamente o mundo presente”<sup>25</sup>, afirma Virilio. No entanto, é também ele que, citando Paul Klee, observa peremptoriamente: “definir isoladamente o presente é matá-lo.”<sup>26</sup> Vemo-nos, então, perante uma velocidade que no mesmo plano em que intensifica um êxtase presentista, e o eleva ao seu ponto máximo, liquida esse presente exactamente por esse esforço potenciador? Parecer-me-á, ainda, demasiado fazer tal afirmação. E, em certa medida, estou em linha com a afirmação de Zygmunt Bauman a respeito do indivíduo da pós-modernidade caracterizado com uma postura que se concentra em “abolir o tempo sob qualquer forma que seja mais do que uma colecção ou uma sequência arbitrária de momentos presentes; [em] nivelar o fluxo do tempo num *presente contínuo*.”<sup>27</sup> Ou seja, daqui o presente não se isolará sobre si próprio mas sim estender-se-á perpetuamente uma vez que o indivíduo é incapaz de realizar um compromisso com o futuro, com uma relação que se projecte no futuro ou com um vínculo que pressuponha um certo caminho para a sua vida; apreensão e

---

<sup>24</sup> Considere-se aqui o uso da palavra *imagem* associada a uma ideia de tempo, mais justamente, de temporalidade, entendida enquanto eco mental, da ordem da apreensão ou cognição, e não *imagem* entendida no seu conceito mais clássico enquanto construção visual. Embora também utilize a mesma palavra (e outras a ela associadas) neste segundo sentido, uma vez que a própria velocidade de aparição e desaparecimento das imagens visuais conduz ao sentimento de tempo como temporalidade convulsa, instável e efémera, descontinua e extremamente presentista.

<sup>25</sup> VIRILIO, Paul – *op. cit.*, p.35.

<sup>26</sup> KLEE, Paul apud VIRILIO, Paul – *idem.*, p. 33.

<sup>27</sup> BAUMAN, Zygmunt – **A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2007, p, 95.



afastamento criados pela desconfiança nesse próprio futuro e na vida em geral, vista como irremediavelmente instável e fracturada (Bauman, 2008).<sup>28</sup>

### III.

Entremos agora numa via sociológica em caminho de um certo psicologismo, de que se retira essa mesma ideia de presente constante e veloz, um dos fundamentos teóricos do pensamento pós-moderno que se associou cronologicamente à escalada impregnante dos dispositivos de comunicação e informação de massas (anteriormente enumerados) na segunda metade do século XX, de onde justamente saíram as perspectivas críticas como o conceito de simulacro e desrealização da realidade, com Baudrillard, como o aparato técnico como extensão do homem, com McLuhan, como o pensamento sobre a velocidade e a urbanização do corpo humano, com Virilio, ou como a instabilidade fracturante da narrativa do tempo, com Bauman; entre outros.

Será precisamente como esforço mais actual de superação e aditamento das concepções pós-modernas com os quais construiu muito do seu pensamento e onde desempenhou especial relevância como força activa e crítica<sup>29</sup> que Gilles Lipovetsky olha para a relação do indivíduo com o mundo que constrói e com o seu tempo, o indivíduo do século XXI, realizando uma pertinente retrospectiva que faz a transição de uma sociedade pós-moderna marcada pelo desinteresse nas ideologias políticas e nos grandes projectos colectivos, pelo desencanto no futuro, pela desagregação das normas sociais, pelo culto

---

<sup>28</sup> Bauman insere a figura do peregrino como imagem caracterizadora do indivíduo moderno afecto à estabilidade semântica do mundo e do tempo por oposição ao indivíduo da pós-modernidade incapaz de se comprometer com o fluxo da continuidade e com o espaço aberto do que há-de vir: “os peregrinos apostavam na solidez do mundo por onde andavam – uma espécie de mundo em que a vida pudesse ser contada como uma história contínua, uma história que «fizesse sentido», uma história que fizesse cada acontecimento o efeito do acontecimento anterior e a causa do seguinte, e de cada idade da vida uma estação da via a caminho da plena realização”, uma vez que “para o peregrino, para o homem moderno isto significa em termos práticos que poderia/deveria/teria de escolher bastante cedo na vida e com confiança o seu ponto de chegada, na certeza de que a linha recta do tempo de vida que tinha à sua frente não flectiria, não se viraria, não fraquejaria, não conheceria paragens nem voltaria atrás” (Bauman, 2016: 93).

<sup>29</sup> Ver LIPOVETSKY, Gilles – **A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1989.

presentista (um “presente eufórico” dominado pelo aqui-agora), pelo individualismo e pelo hedonismo individualista, pelo narcisismo feito num culto do Eu; uma sociedade frívola e fútil, indiferente, extremamente consumista e utilitarista (Lipovetsky, 2014). Doravante, para este autor, a nova configuração social a que chamou hipermoderna, que ainda reúne a grande maioria das condições acima enunciadas a respeito da pós-modernidade, afasta-se, contudo, de uma ideia de presente absoluto pela introdução da nuvem perene e cinzenta do futuro que vincula esse mesmo presente a um estado de ansiedade e inquietude pelo que há-de vir, formado pela insegurança e pelo medo. Assim, entende, “a moral do instante deu passagem ao culto da saúde, à medicalização da existência, à ideologia da prevenção, à vigilância sanitária”<sup>30</sup>, uma vez que “a suspensão dos horizontes longínquos conduziu menos a uma ética do instante absoluto do que a um pseudo-presentismo minado pela obsessão com o que está por chegar”<sup>31</sup>, obsessão essa que trespassa o espírito do indivíduo hipermoderno cujo “hiperindividualismo é menos instantâneo que projectivo, menos hedonista do que preventivo. A sua relação com o tempo integra cada vez mais a dimensão do futuro”<sup>32</sup>: privilegiando-o e integrando-o, segundo Lipovetsky, nos seus comportamentos quotidianos e nas relações que se estabelecem, que sofrem uma reorientação nessa conformidade.<sup>33</sup>

Contudo, há que salientar, o escrito de Gilles Lipovetsky, cuja primeira publicação, em francês, data de 2004, encontra-se cronologicamente anterior a uma crise económica mundial que abalou as estruturas sociais e mentais das sociedades contemporâneas, bem como antecede o desenvolvimento e proliferação de dispositivos de comunicação, informação e visualidade digitais, como é o caso do smartphone, que são da ordem intrínseca do aqui-agora veloz e acelerado, do instante pleno; dispositivo aquele que se mostra hoje

---

<sup>30</sup> LIPOVETSKY, Gilles – Tempo Contra Tempo ou a Sociedade Hipermoderna. In LIPOVETSKY, Gilles, CHARLES, Sébastien – **Os Tempos Hipermodernos**. Lisboa: Edições 70, 2014, p.76.

<sup>31</sup> *Idem*, p.77.

<sup>32</sup> *Idem*, p.77.

<sup>33</sup> Sou obrigado a constatar a falta, deliberada, contudo, de evocação do passado e da afectação da sua temporalidade como memória e experiência, aos domínios conceptuais que aqui trago. Não a esquecendo, uma vez que é pensamento presente, já confirmado com Helder Gomes, que o mundo é intersecção de passado-presente-futuro ao ser experienciado pelo indivíduo. Neste capítulo privilegiar-se-á, ainda assim, a relação entre presente e futuro que, penso, será de maior utilidade e premência no preciso momento. As formulações a respeito do passado experiencial como dinâmica da memória e do mundo serão abordadas no capítulo terceiro deste estudo, aplicadas à decorrência face ao caso específico em questão.

como uma realidade incontornável pela forma como se atomizou e chegou à grande maioria dos indivíduos, abrindo um leque de possibilidades práticas nas formas de interacção entre indivíduos e entre indivíduos e o mundo, formadas, adictas e condicionadas por essa presentificação imediata, cujo movimento contrário gerará ansiedade, stress, pânico e, mesmo, bloqueio. Ambos estes fenómenos (e seguramente outros) acentuaram, alteraram, reestruturaram ou criaram diferenciais perceptivos dos indivíduos perante as realidades materiais, temporais e imaginativas em que se inserem. Assim, parece-me que esta relação cautelosa e temerosa face ao futuro, da qual falara Lipovetsky, e que afasta uma ideia de presente continuo elevado a um aqui-agora pleno, apesar de não totalmente encoberta ou desvirtuada, encontra, hoje em dia, novos revestimentos que pressupõem uma ideia de não-futuro, de descrédito no futuro ou, talvez com maior força, de uma incapacidade de lidar com esse futuro ao mesmo tempo que apresenta uma impaciência pelo seu devir caracterizador – um ainda não –, o que consequentemente afasta o peso relativo e subjectivo que este tem no presente. A dialética do futuro interfere cada vez menos, a sua tensão diminuiu. Tanto por oposição ou fuga efectiva dos indivíduos que o rejeitam e afastam; tanto pela falta de sedução com a qual este possa transcorrer para o presente; tanto pela tentativa de placebos presentistas que diligentemente afastem o seu peso e façam concentrar o indivíduo, consciente – por sua própria vontade e acção - ou inconscientemente, num aqui-agora hedonista e narcisista, plenamente individualista, que camufle ilusoriamente a chegada do futuro; como tanto pela impaciência ou assombro na sua chegada gerada numa agitação aflitiva e bloqueadora que se tranquiliza no refugio do presente puro, distanciador. Estas últimas hipóteses parecer-me-ão as mais expressivas neste nosso tempo. Em certa medida, parece haver um retorno à relação do indivíduo com o seu tempo teorizada no pós-modernismo. Ainda que com algumas nuances, a letra de “No Future” dos Blink 182, de 2016, encontra uma estranha forma de espelhamento na letra de “No Future (God Save the Queen)”, dos Sex Pistols, de 1977. Mas, onde a banda britânica, apesar do seu repto, conserva ainda uma curiosa, e mesmo paradoxal, vontade (ou esperança) de continuidade narrativa de um símbolo de orientação e mediação - “*God save the Queen*” -, os americanos

Blink 182 não esperam nada da sua “vida que não vai esperar”<sup>34</sup>. Somente estão e preferem estar assim.

#### IV.

Vivemos hoje num mundo digital – o smartphone é o seu reduto mais imediato. Uma forma de nos ligarmos constantemente a esse mundo, onde realizamos essa fuga impaciente do futuro, e fazemos convergir a nossa experiência para um presente constante e rápido, um hiperpresente, como anteriormente descrevi, mesmo que de forma inconsciente ou pouco refletida. O digital é. Somos com ele, somos através dele. E este meio é “desprovido de idade, destino e morte. Nele, o *próprio tempo* se congela”<sup>35</sup>, “é um meio de presença. Isso atrai substancialmente. A sua temporalidade é o presente imediato.”<sup>36</sup>. Byung-Chul Han, provavelmente um dos pensadores que mais se tem dedicado, nos últimos anos, à reflexão do indivíduo contemporâneo com este seu tempo (o nosso tempo do agora presente e injuntivo) encerrado no mundo digital e na aparelhagem tecnológica com a qual este se medeia, encontra nessa mesma realidade digital – já tão indissociável de toda a realidade física e mental – o centro de convergência, espelhamento, reforço e formação (por extensão e cobertura de todo o plano do sensível) desse tempo atomizado e fragmentado, disperso e descontínuo, por via da e que conduz à velocidade e à aceleração da vida, caracterizadoras desse digital, endêmicas a todos os indivíduos. Para Han, este tempo atomizado é um tempo por pontos. Acrescento eu, fazendo o paralelismo, é um tempo composto por imagens-de-tempo, em que cada ponto corresponde a uma imagem - esse tempo congelado (Han, 2016). Consecutivamente. Porque “o tempo por pontos sente o impulso de suprimir e encurtar os intervalos vazios. Para evitar que se demorem demasiado, tenta-se que as sensações se sucedam cada vez mais depressa.”<sup>37</sup>: voltamos ao paradoxo inicial e aos seus efeitos na perda

---

<sup>34</sup> Blink 182 – “**No Future**” in **California**, Retiro a expressão, que cito de memória em tradução livre, minha, de um dos versos da letra deste tema: “You can run, but life won't wait, yeah”.

<sup>35</sup> HAN, Byung-Chul – **No Enxame. Reflexões sobre o Digital**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, p.41.

<sup>36</sup> *Idem*, p.27.

<sup>37</sup> HAN, Byung-Chul – **O Aroma do Tempo – Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2016, p.31.

dos intervalos duracionais de mundo, da perda da experiência como duração, da vertigem do olhar sem duração.

E nesse ímpeto de acumular sucessivamente experiências (que se tornam fantasmas de experiência) o indivíduo encontra nas propriedades do smartphone a facilidade operativa para o fazer. O smartphone, como repositório ideal do digital, é igualmente um meio de presença – aliás, é o dispositivo de presença por excelência, na criação de imagem e comunicação sem mediação, imediatas, controladas pelos indivíduos. Não acreditando no futuro, ou não conseguindo lidar com ele, procurando substituir e evitar *momentaneamente* a sua sombra por um presente imediato distractivo, sem interlocução com outras temporalidades, o indivíduo refugia-se na simplicidade lúdica e prática do smartphone, uma simplicidade eficaz, para, constantemente, se “abastecer de novidades e radicalismos”<sup>38</sup>, que imprimam a sensação de controlo e criação de um presente eternamente tranquilizador, sempre a refazer-se (um refazer do presente e, através dele, um refazer do próprio indivíduo). O futuro, como estado em devir, é assim evitado, a sua tensão é aparentemente desviada. O hiperpresente é o ópio do indivíduo. E este hiperpresente, como imagem do próprio presente, é igualmente uma evasão desse presente onde as tensões temporais se criam e funcionam. As incapacidades referidas em relação ao futuro podem aplicar-se igualmente ao presente, onde indubitavelmente esse futuro incidirá. Assim, o desvio realizado para o hiperpresente da comunicação instantânea concentra em si dois desvios de ordem distinta que funcionam como um só. Recuperando novamente a citação de Paul Klee feita por Virilio, talvez agora a sua expressão ganhe nova luz: “definir isoladamente o presente é matá-lo.”

No Instagram esse desvio assume uma total permanência. O seu princípio é esse mesmo: criar uma hiper-realidade potenciada pela optimização das imagens que, ainda assim, não deixam de ser fugazes, momentâneas, efémeras. O sumo viciante desta papoila é o mais puro. Pensemos na rapidez da aparição das imagens neste aplicativo, na forma veloz como as consumimos, sem digestão, através do dedo acelerado e deslizando na superfície do ecrã ou na temporalidade limitada das suas *stories* (pequenos retalhos imagéticos, fílmicos ou de imagem estática, com duração finita entre o seu surgimento na rede e o seu apagamento

---

<sup>38</sup> *Ibidem*.

total). As imagens do Instagram são essas imagens-de-tempo. São a sua forma mais perfeita e inteligível. E nelas o indivíduo procura viciosamente uma forma de segurança que ilusoriamente fustigue a insegurança no futuro, ou sustenha ilusoriamente a sua chegada, que não denuncie a própria perecibilidade da sua existência enquanto indivíduo, concentrando-a no momento e na curta duração das imagens que cria, que são imagens de um presente que este indivíduo procura igualmente evitar. Para de novo voltar a fazê-lo, porque essas imagens “parecem mais vivas, mais belas, melhores do que na realidade, percebida esta como deficiente.”<sup>39</sup>. É dessa “reação de defesa e fuga”<sup>40 41</sup> nas imagens que o Instagram obtém o seu sucesso, como sintoma da própria alteração relacional que o indivíduo enceta hoje com as imagens, com o mundo, com este seu tempo, consigo próprio, com o Outro. Um mundo onde as grandes narrativas simbólicas, colectivas, que o estabilizam, estabilizando a subjectividade do tempo e da identidade dos indivíduos, enquanto um si-próprio individual mas também um *nós* colectivo, se extinguiram. Ou poderemos mesmo pensar as *stories* do Instagram ou o perfil composto de várias imagens de um utilizador como micronarrativas pessoais, individuais e pontuais? Um novo fluxo narrativo<sup>42</sup> que, ainda que disperso e atomista, composto de ínfimos fluxos distantes e ao mesmo tempo tão próximos, conflua na teleologia de tornar o indivíduo em imagem pura. Mas, por enquanto, o Instagram é apenas um refúgio, tanto do futuro como do presente. E enquanto refúgio não consumou ainda essa hipotética e paradoxal teleologia. O crime ainda não se efectivou, ainda não é perfeito.

Um olhar feito nestes termos, dentro destes dispositivos (o smartphone e o Instagram especificamente) é, concomitantemente, um olhar privado de duração experiencial, a mesma

---

<sup>39</sup> *Idem*, p.39.

<sup>40</sup> *Idem*, p.41.

<sup>41</sup> J. A. Bragança de Miranda, mesmo entendendo imagem de uma forma mais lata do que a que coloco aqui, no prefácio a *Corpo e imagem*, insere uma comparação que posso considerar da mesma ordem essencial da que introduzo, ou pelo menos dela poderemos tirar algumas ilações com especial pertinência, considerando ele a imagem como uma separação de protecção e/ou resistência à natureza, ou seja, à realidade:

“Fascinava-me a maneira como os animais usam a imagem para se protegerem ou para atacarem, mas basicamente por protecção. Nos animais até o ataque é protecção. Assim, um camaleão, se perseguido, muda de cor; interpondo entre o seu corpo frágil e o predador uma imagem, nem verdadeira nem falsa, mas necessária.” (Bragança de Miranda, 2017: 7).

Contudo, é esta uma necessidade de outra ordem daquela incita a criação de imagem no Instagram.

<sup>42</sup> “Já não se trata da directiva linear da narrativa, mas de uma rede complexa e multidirecional em que nos perdemos numa trama feita de flashes descontínuos e de impressões em cadeia” (Lipovetsky, Serroy, 2010: p.99).

que serve como motor criativo da sua constituição plena. A planificação do ecrã onde se realiza e do qual depende, a rapidez com que navega no *scroll* da sua feição digital, ou a ansiedade manifesta de se produzir novamente noutras imagens que traduzam esse mesmo olhar, reduzem-no à lisura temporal, por oposição a um olhar que se faça na experiência da duração, da demora, e do confronto de temporalidades. Esse olhar extingue-se e confina-se no ponto, nos pontos-imagem-de-tempo que compõem a pontualidade do tempo e da sua desviada (des)continuidade. Disperso e distraído, desafectado perante o mundo, e afectado unicamente perante a materialidade – uma visibilidade - imediata e efémera – a imagem criada. Uma histeria que se torna condição – condição da dispersão e do instante. Um olhar desatento. Pois, como seu contrário, “o olhar atento (...) é aquele que, em primeiro lugar, obriga a realidade a reduzir a sua rapidez excessiva, a rapidez com que um acontecimento sucede o outro.”<sup>43</sup>

Um olhar feito através do smartphone, construindo-se nele, com ele, dia a dia, que, como sumula derradeira e para o que aqui importa a este estudo, se direcione também ao Instagram como complemento contínuo ou perpendicular na sua construção, é um olhar que, contrariamente ao repto de Nietzsche, não procura “educar o olho para uma atenção profunda e contemplativa, para uma visão lenta e morosa.”<sup>44</sup>. Exactamente porque a morosidade não faz parte destes dispositivos. Assim, um olhar privado de demora, não deixará, como diria Heidegger, que as coisas se demorem em nós, que as coisas nos sucedam. Somos nós que sucedemos às coisas. Como tal, e da mesma forma, este olhar não permitirá o desenvolvimento do pensamento pois “a inquietação generalizada não permite que o pensamento se aprofunde, que se distancie, que chegue a algo verdadeiramente outro.”<sup>45</sup>, uma vez que ambos, olhar e pensamento, na sua dependência e imbricação, deixaram de “comunicar com o duradouro.”<sup>46</sup>. Os desígnios incorporantes da velocidade imperam na experiência do olhar - na forma como o edifício de mundo é com ele construído.

---

<sup>43</sup> TAVARES, Gonçalo M. – **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Alfragide: Editorial Caminho, 2013, p.119.

<sup>44</sup> Frederick Nietzsche apud Byung-Chul Han – **A Sociedade do Cansaço**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p. 40.

<sup>45</sup> Byung-Chul Han – **O Aroma do Tempo – Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, p.129.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

(Mas, um olhar que se produz incansavelmente em imagens-de-tempo, privadas de tensão temporal, de duração, não deixa, porém, de estar constrangido pela imagem, considerada numa acepção mais lata, que, sendo sua manifestação transcendente (um transcendente que se defina como aquilo que está para além de *si*), simultaneamente converge nele e motiva a sua construção, em trocas e intersecções permanentes. Talvez que as imagens-de-tempo sejam resultado de uma certa incapacidade de lidar com a consciência de transcendência tão próxima ou com o absoluto como estado alteridade do que lhe é exterior – com o Outro a manifestar-se como marca indelével de uma relação.)



## 2. Vertigem da/na imagem (o ecrã e o smartphone como dispositivos incorporados e incorporantes)

### I.

Dizer que vivemos num mundo para a imagem, um mundo de imagens, poderá considerar-se já um lugar comum que tanto comporta a evidência do seu movimento de confirmação material – a imagem como entidade concreta e objectiva, atomizada na vida quotidiana dos indivíduos, de ordem da visibilidade –, como comporta, de outro modo, uma certa tautologia enunciativa considerando imagem na sua forma essencial, como plano não estático, de ordem metafísica, consentâneo com um afastamento da *mimesis* representativa ou da simulação com os quais imagem é genericamente associada a partir de uma relação mais imediata com as suas expressões materiais. Mas nessa essencialidade, que abstratiza um entendimento sobre a imagem, ela aproxima-se do mundo enquanto grau complexo na sua dependência, sendo-lhe intrínseco o lugar numa composição dual de experiência que permeia e actualiza a existência do indivíduo no mundo, interpondo-se assim como uma inevitabilidade operática dos mecanismos de mediação perceptiva entre os dois, como agente activo na construção daquele último pelo primeiro. Simplificando, o mundo chega-nos como imagens e são imagens que lhe reenviamos. O mundo cria-se em nós, também, sempre, continuamente, através de imagens. As imagens são o leito expressivo da experiência. Compõem-na e integram-na. Dão, assim, tensão ao olhar, que transcorre no seu fluxo reversível entre nós e as coisas. É exactamente essa concorrência da imagem no modo como o indivíduo vê o mundo e o constrói, experienciando-o, que leva Bragança de Miranda a afirmar que “a imagem é nada de ponto de vista das coisas, da matéria, mas é tudo porque é ela que constitui o plano onde a existência decorre”<sup>47</sup>, uma vez que “é a forma em que a vida se singulariza, se torna vivível e «humana»”<sup>48</sup>, apesar de que, para este autor, imagem seja intrinsecamente separação, “um efeito de divisão”<sup>49</sup> – uma “lesão primordial da opacidade

---

<sup>47</sup> BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. – **Corpo e imagem**, 3ª edição. Lisboa: Nova Vega, 2017, p.9.

<sup>48</sup> *Idem*, p.24.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

das coisas”<sup>50</sup>. Contudo, esta separação, que se adivinha, desde logo, como a afirmação de uma certa distância, é um mecanismo primário através do qual nos afastando das coisas chegamos a elas, pois as imagens dão-nos “a possibilidade de nomear, de distinguir «coisas» e não ser submergido no continuum da natureza onde perdemos o pé”<sup>51</sup> no modo como, nesse sentido, “se organizam num simulacro absoluto e geral.”<sup>52 53</sup>. Assim, em linha com este pensamento, pode afirmar-se que a imagem se perfila como uma substância mental, um produto do espírito, constituindo-se plenamente num plano superior e diferenciado ao da materialidade (apesar de partir dela como ignição e desembocar nela para sobreviver e agir), suspensivo, metafísico, mas estável na volição permanente da sua aparição permeada na experiência de mundo. Um plano virtual. Uma virtualidade cuja natureza é coincidente com aquela que Deleuze definiu como imanente do real, desenvolvendo com este uma relação de correlação e indiscernibilidade: “qualquer real se rodeia de círculos de virtualidades sempre renovados, em que cada um emite um outro, e todos rodeiam o real e reagem nele”<sup>54</sup>. Esses círculos de virtualidades são as imagens. São elas que permitem a “impulsão do objecto”, de forma inconsciente, ou seja, a forma como este nos chega – o objecto-mundo, o mesmo que dizer, o mundo - no plano perceptivo, imediato e transitivo, da consciência.

Seguindo novamente Bragança de Miranda, “as imagens não se confundem com essas produções mais ou menos fugazes, feitas por máquinas que eclodiram em massa no século XIX, como a fotografia ou o cinema. Elas são o rebrilhar do aspecto do mundo em múltiplas facetas [...] uma espécie de filtro invisível que transmuta o real”<sup>55</sup>. Acrescento, a virtualidade que lhes subjaz e na qual emanam não se deverá igualmente confundir com a

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Idem*, p.9.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Este “simulacro absoluto e geral” parece ser da mesma ordem da “ilusão vital e radical”, construtiva e constitutiva do mundo, de Baudrillard (e que este vê como votada à destruição pela hiper-realidade concretizada em simulacros constantes. Embora estes simulacros sejam especificamente materiais, unicamente dentro do plano da realidade física elevada a um extremo vertiginoso). Aliás, é o próprio Bragança de Miranda que parece confirmar esta ideia a respeito da divisão característica da imagem e da potência dessa cisão: “De um ponto de vista «materialista», esta divisão é ilusória. Mas é por tal ilusão que tudo começa (...) porque nela assenta o «vazio» essencial em que se funda a liberdade humana.” (Bragança de Miranda, 2017: p.24).

<sup>54</sup> DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire – **Diálogos**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2004, p.179.

<sup>55</sup> BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. - *op. cit.*, p.9.

virtualidade própria dessas máquinas da técnica e da tecnologia electrónica actuais, pois a virtualidade destas, das imagens específicas que nelas se criam e circulam, é de ordem da simulação, da encenação, da reprodução representativa, da produção de espelhamentos, não da força-movimento potencial, força geradora que inaugura o seu surgimento e permite a sua extensão.

Essas imagens extensivas e pairantes, “suspensas sobre a história”<sup>56</sup>, actuam como as suas estabilizadoras, configurando, assim, o plano de estabilização onde o indivíduo devem mundo pela experiência. Pois, sendo esse filtro que transmuta o real, são a camada invisível que se lhe cola e que serve de protecção, ancoragem, duração e desenvolvimento do indivíduo nesse real que o afecta e o integra. Como nos diz Bragança de Miranda, elas protegem a carne (aqui, a dos indivíduos), recobrando-se sobre as coisas, engendrando o corpo individual (enquanto união indiscernível da carne e do espírito que a anima), mas nunca o sendo constitutivamente. Dando, desta forma, segundo o autor, início ao princípio da individuação, ou seja, à compulsão da formação e desenvolvimento da existência individual, singular.

Nas suas formulações reflexivas, similar concepção parece ser desenvolvida por Marie-José Mondzain, mesmo que com algumas nuances nos pontos de partida do seu pensamento. De igual forma, imagem é por esta autora entendida enquanto elemento organizador do visível, pela consciência, mas, que, justamente pela possibilidade de poder encarnar - deter a sua própria carne através de materializações visuais por nós indivíduos produzidas -, se insere e faz parte desse visível, organizando-o, não agindo nesse sentido *unicamente* enquanto radiação invisível, virtual, que filtre esse visível e assim proteja a carne do indivíduo: “a imagem dá carne, isto é, carnação e visibilidade, a uma ausência, mediante uma diferença intransponível relativamente àquilo que é designado.”<sup>57</sup> Porém, a afectação espectral do invisível não se perderá nessa encarnação, pois, mesmo *podendo* dar carne, tal não significa que seja essa a essencialidade das imagens uma vez que estas “se encontram a

---

<sup>56</sup> *Idem*, p.13.

<sup>57</sup> MONDZAIN, Marie-José – **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Veja, 2009, p.26.

meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades.”<sup>58</sup>

Todavia, para Mondzain, a imagem feita carne, produzida como modelo a consumir na manutenção da estabilidade do visível e do indivíduo que o habita, pode ser, ainda, conducente à sua constituição enquanto força lubrificante de um mecanismo da sua própria incorporação, nesse indivíduo, que dá assim um corpo a uma imagem: “dar corpo é incorporar, é propor a substância consumível de qualquer coisa de real e de verdadeiro aos convivas que se fundem e desaparecem no corpo com o qual se identificam.”<sup>59</sup>. Retenha-se a ideia de identificação. Acrescenta a autora, fazendo uma distinção entre os dois movimentos: “na incorporação somos apenas um, [mas] na imagem encarnada constituem-se três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação.”<sup>60</sup>. Ou seja, na incorporação perder-se-á essa ligação ao invisível, porque imagem e corpo se fundem num só estado de visibilidade. Acrescento, perder-se-á igualmente uma relação distanciada com a imagem, com o Outro-em-manifestação que a imagem também possa ser como ressonância representativa ao nível da consciência. No limite, perder-se-ia a própria experiência da (pela) imagem que, incorporada, fica desapropriada da razão constitutiva que Mondzain lhe atribui: “fazer ver”. Um ver que é um ver da consciência. Daqui poder-se-á já conjecturar a importância do olhar no discernimento perceptivo e cognitivo do real, do seu lugar enquanto elemento-meio-potência do conjunto de forças invisíveis que activam e actualizam a condição de existência do indivíduo no mundo, levando-o até à rede de possíveis e imagináveis em que o mundo se permite configurar, como vimos anteriormente a partir da concepção de Helder Gomes. O olhar coloca-os em relação, indivíduo e mundo, o que se traduz, por isso, num conhecimento de si-próprio e do Outro, de si-próprio pelo Outro na sua alteridade, sempre a partir de uma certa distância na qual o olhar se coloque e que faça por isso distanciar a carne das imagens, da carne do indivíduo e do seu corpo. O *logos* da distância. Apesar disso, nem sempre tal acontece – nem sempre se mantém a

---

<sup>58</sup> *Idem*, p. 12.

<sup>59</sup> *Idem*, p.26.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

distância do olhar. Nem sempre o olhar se faz caracterizando-se como distância lúcida e imbricativa. A incorporação não o permite.

Continuando com Mondzain, exactamente por procurar encontrar na imagem uma ligação ao invisível (o que a aproxima essencialmente do pensamento de Bragança de Miranda), não deixa de entendê-la como “fundamentalmente irreal, [pois] é nisso que reside a sua força, na sua rebelião contra toda a substanciação do seu conteúdo”<sup>61</sup>. Uma substanciação que se prenda tanto com «dar corpo» como com «dar carne», posto que a imagem se encontrará no plano do desejo, do desejo permanente de ver, sendo esse desejo um agenciamento do invisível (Mondzain, 2009). Esta autora permite-se, então, realizar uma distinção entre “imagem no singular” como “aquilo que se inscreve na visibilidade sem ser visível”<sup>62</sup> (a imagem entre o real e o sonho, o desejo de ver em devir de concretização, da mesma ordem da imagem suspensiva e metafísica de Miranda) e “imagética [como] simples visibilidade”<sup>63</sup>. Esta última justaposta ao seu conceito de encarnação, como construção sucessiva, mas relativa a dado momento específico, de tentativa de concretização de um desejo que, logo condenado, nunca se satisfaz - concretizações materiais, mas sempre frustrantes, desse desejo perene, imaterial, irreal. Daí que se possa entender a voracidade das visibilidades que lançamos no mundo – os desejos nunca se extinguem. Na incorporação é esta imagética que está em causa ao ser privada do fundo da invisibilidade *desejante* favorecendo as suas estratégias, como *máquinas* vinculantes, que tanto permitem a supressão dos desejos, como os fustigam, como os dissimuladamente impõem, cativando os corpos individuais para as suas condições. Não poderemos, pois, deixar de perspectivar a imagem incorporada fora de uma lógica orgânica quase maquinal altamente lubrificada que faz uso da(s) imagem(s) como corporização dos seus próprios objectivos (individuais, colectivos, sociais, políticos, económicos...). Não obstante, a separação destas condições nem sempre é clara dado o elevado grau de dependência dos indivíduos perante a imagem finita, perante os objectos que a criam e perante os sistemas nos quais aquela se insere magnanimamente como plástica fundamental.

---

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Idem*, p.31.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

Com estas ideias em uso poder-se-á fazer uma aproximação à afirmação de Bragança de Miranda: “a crise actual tem a ver como a existência se desfigurou, como se as imagens se tivessem tornado matéria, ou «dissolvido» nela.”<sup>64</sup>. Não obstante a natureza abusiva da generalização: possivelmente, tornaram. Possivelmente, dissolveram-se. Assim impulsivamente o fizemos – e fazemos. Pois, perspectivando este autor essa crise enunciada como sobretudo uma vertigem dessas imagens virtuais, suspensas e potenciais, o que, de certa forma, está igualmente implícito no pensamento mondziano, possamos, por isso, considerar esse “tornar matéria” como o encarnar das imagens em visibilidades e essa “dissolução” como uma forma-estado de incorporação destas. E, uma vez que Bragança de Miranda pretende prescrever, no seu dito, principalmente, uma crítica às imagens vindas da técnica (que em muito encontram um paralelismo com a ideia de imagética e encarnação de Mondzain), possamos, ainda, considerar esse “tornar matéria” como carne desprovida da sua ligação ao invisível. Afirmação que, sem prejuízo de contradições, será explorada mais à frente.

Importa, no entanto, fazer um parêntesis sobre a novidade da crise enunciada por Bragança de Miranda antes de uma elaboração a respeito de estados de deslocação fusional de imagens (Mondzain, 2009) via fenómenos de encarnação imagética<sup>65</sup>, dentro de sistemas propositivos mais ou menos diluídos pela totalidade da experiência, que será o tipo de relação que me interessará aqui trazer neste momento. Este fenómeno de crise da “imagem no singular” tornada matéria e corpo, não será, de facto, novo, nem tão-pouco extraordinário, uma vez que continua a permissão da “hibridez e mistura que caracterizou desde sempre as imagens”<sup>66</sup>, e que se traduz numa estranha, mas natural, miscigenação entre as duas ordens de imagem que introduzi no início deste capítulo, que transitam entre si de modo constante mas também convulso, vertiginoso, pela forma como lidamos, e sempre lidámos ao longo da história, com as imagens, tanto pela sua essencialidade e pelo seu efeito sem escapatória que em nós converge como experiência, tanto pelas suas concretizações e pelo que nelas

---

<sup>64</sup> BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. - *op. cit.*, p.10.

<sup>65</sup> Desde logo, deixar claro que estas imagens não são objectivamente coincidentes. A imagem incorporada será a imagem, como movimento apostado ao corpo e à consciência, da(s) imagem(s) encarnada(s).

<sup>66</sup> *Idem*, p.15.

continuamos a fazer depender a nossa interpretação, apreensão e relação com a realidade sensível e espiritual. É, sim, agora (um «agora» que contempla um substancial «para trás»), um efeito crítico elevado a um extremo, onde a essencialidade das imagens é preterida enquanto signo de distância para se fortalecer nos seus momentos de fabricação concreta como marca de presença e existência terrenas, pessoais, individuais, do indivíduo em relação ao grupo e, principalmente, em relação a si. Enquanto manutenção de uma modulação compulsória justificativa e representativa do poder e do lugar do indivíduo no mundo. Já não como encarnação (onde um misticismo algo mágico ainda vive) mas como visibilidade pura.

Do que tomo e apropriado dessa crise para estas elaborações, que tantos outros problemas seguramente levantará, estará em causa a forma como, em numerosos domínios da experiência, fabricamos e incorporamos imagens, (fabricamos por tê-las incorporado e incorporamos por tê-las/ao fabricá-las), numa atitude cada vez mais compulsiva, voraz, consumista, e a maneira como lhes damos, também, autonomia corporal para encontrarmos nesses corpos que criamos (e que encontram um determinante assentimento sobreposto ao nosso) o espaço por inclusão, fusão, extensão, encobrimento ou limite, de criação, dependência, manutenção ou reforço da nossa existência. Ainda que esse esforço concorra indubitavelmente para a fragmentação dessa mesma existência ou para a sua reestruturação numa existência onde a experiência *da* e *na* imagem, não *pela* imagem, detenha matricial importância como elemento motriz delineador do agir, do pensar, do relacionar, no extremo de um comportamento que pareça hoje caracterizar-nos enquanto indivíduos dotados do poder absoluto e dos dispositivos criadores de imagens – de visibilidades.

Para o que aqui proponho, o meu interesse procura não só uma aproximação a essas imagens virtuais, extensas e suspensas, cuja total extinção, ainda assim, não poderia vaticinar, mas também, com maior determinação, procuro um vislumbre do poder das imagens que Bragança de Miranda justamente pretende rebater enquanto imagem à luz de um entendimento essencialista prévio: essas “produções mais ou menos fugazes feitas por máquinas.”. Arrisco, aliás, pensar essas máquinas como imagens elas mesmas. Porque, se no capítulo anterior introduzi uma ideia de desabamento das grandes narrativas colectivas de estabilização do indivíduo como conducentes a uma instabilidade da continuidade do

tempo, da «Imagem do tempo», também este tempo enquanto narrativa, enquanto rio em afluência permanente que se transformou em fluxos instáveis, imagens-de-tempo-pontuais, possamos fazer equivaler a todas essas grandes narrativas uma conformidade enquanto grandes imagens, igualmente extensas e igualmente suspensas, decididamente virtuais (um virtual deleuziano). Pois que, com a sua crise e insegurança, o indivíduo irá dedicar especial esforço, mesmo inconscientemente, em materializar imagens que se sucedem dos dispositivos técnicos ao seu dispor, visto que, acreditando nada haver a proteger-lhe a carne, ele tentar-se-á proteger pelo recurso a essas imagens que produz ou que lhe chegam fabricadas, votando a vivacidade do seu corpo, a sua segurança momentânea, à vivacidade e efêmero equilíbrio daquelas. Individualiza-se nas imagens. Repetindo-o consecutivamente, uma vez que assim que as produz as consome (Sontag, 2012) – este consumo será resultado e causa da incorporação. Com a gradual morte de Deus (metáfora expressa de grande narrativa salvífica ou de promessa escatológica), como já Nietzsche havia sentenciado, o indivíduo procurará afastar a latente consciência da sua finitude rodeando-se, sucessivamente, por imagens. Imagens estas que o tornem “melhor, mais belo, mais vivo”<sup>67</sup> e que afastem, ilusoriamente, o peso da prateada nuvem informe de *Thanatus*. Ou suspendam a presença bloqueadora do vazio assustador que sucede a morte e que faz dela o mistério mais insondável do Homem. Imagens que afastem o futuro e os estados de conclusão das coisas com os quais o indivíduo é incapaz de lidar, que afastem o *compromisso* com o Outro (Han, 2016) - poder-se-ia perguntar: que afastem o mundo ele mesmo? “A nova era da descrença reforçou a submissão às imagens”<sup>68</sup>, como o disse Susan Sontag: “o crédito que não podia já ser concedido a realidades compreendidas *sob a forma* de imagens, era agora concedido a realidades compreendidas *como* imagens, como ilusões.”<sup>69</sup>.

Mas, com efeito, esta crise (que talvez não seja uma crise mas sim uma flexão estrutural-relacional) é, da mesma maneira, um momento de libertação, de libertação sucessiva das imagens das grandes narrativas simbólicas, do seu absoluto agenciador

---

<sup>67</sup> HAN, Byung-Chul – **No Enxame. Reflexões sobre o Digital**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2016, p.39.

<sup>68</sup> SONTAG, Susan – O Mundo das Imagens. In SONTAG, Susan - **Ensaio sobre Fotografia**. Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p.149. (ilusão aqui compreendida enquanto simulação, bem distinta da ilusão de Baudrillard ou Bragança de Miranda)

<sup>69</sup> *Ibidem*.



(Bragança de Miranda, 2017) e muitas vezes sombrio, pela possibilidade de se constituírem como entidades autónomas e subjectivas disseminando-se na errância dada pelos dispositivos técnicos. A imagem pode efectivamente libertar-se, será então justo dizê-lo, pelo aparato da técnica que dissemina o seu acesso e democratiza a sua fabricação. A fotografia foi a primeira a fazê-lo. Depois o cinema, a televisão, o vídeo, o computador, o smartphone que todos reúne e sobre o qual irei debruçar-me adiante. Particularize-se, neste momento, na primeira, na sua consagração enquanto dispositivo de dependência dos indivíduos, porque nessa dependência estarão, sem dúvida, implícitas causas de uma incorporação: a incorporação de uma dependência, desde logo, e a incorporação das imagens *reveladas*. Talvez, porque a essencialidade da fotografia pareça conservar muito daquele que é o estatuto primitivo da imagem (como se viu com Miranda e Mondzain) enquanto estabilizadora da experiência, enquanto instrumento de acesso ao mundo, de participação nele, de conhecimento (Sontag, 2012). Certamente, porque a partir dela e da sua capacidade de integrar conjuntamente referente e representação, em elevado grau de verosimilhança «milagrosamente» indistinta, ainda que aparente, diga-se, se abre a possibilidade de registo da experiência efectiva, de a confiscar e armazenar como memória «viva» sempre presente, fazendo-se insurgir contra o tempo, contra o desvanecimento incomensurável dos corpos. A fotografia motivou, por isso, com as suas figuras gravadas pela luz, a formação de «possíveis de mundo» até então impensáveis e a erupção de emoções até então vagamente desconhecidas com tamanha força, manifestações de um espanto de que Pedro Miguel Frade nos falou como nascente no dealbar da sua invenção. Um *pathos* na deriva da concretização de imagens «instantâneas» e seguramente conducente a uma transformação na apreensão de mundo apoiado conjuntamente no desejo de comunhão com um símbolo pleno de modernidade técnica. Daí o apetite que pela fotografia o indivíduo desenvolveu seja tão grande (Kozloff apud Frade, 1992), o que “tendeu a transformar rapidamente as imagens num tipo de objectos omnipresentes, logo próximos, objectos de frequência quase obrigatória”<sup>70</sup>. Causas e manifestações de desejo.

---

<sup>70</sup> FRADE, Pedro Miguel – **Figuras do Espanto. A fotografia antes da sua cultura**. Rio Tinto: Edições ASA, 1992, p.44.

E se Mondzain diria que justamente nesse “desejo de ver” formador da imagem contaria uma ligação ao invisível, possa dizer-se que o desejo se desloca, sobretudo a partir da proliferação da fotografia como possibilidade de caçar (*to shot* - fotográfico) o real e a experiência deste, não no invisível, mas, sim, no visível: na capacidade que este desenvolve de, através da técnica (que não deixa de ser um visível) se fazer incorporar no indivíduo, como desejo de detenção, concorrendo na “formalização dos seus gestos”<sup>71</sup> para um comportamento que transcreva esse seu desejo de concretizar imagem, de alcança-la, de viver através dela, de abrigar-se nela. A estabilização, ainda que a possa considerar uma desestabilização, é outra: dá-se nas relações e nas concretizações imagéticas do indivíduo com o próprio visível que o integra, cujo início, meio e fim é a figuração da imagem libertada, agora também «libertadora».

Uma última passagem de Marie-José Mondzain que, sem prejuízo de nenhuma das ideias que aqui apresentei, em alguma forma as sintetiza, dando luminosidade aos ditos. Diz a autora: “a história da encarnação é a lenda da própria imagem. Mas hoje junta-se-lhe uma estranha inquietação: a força da imagem estaria em levar-nos a imitar, e o conteúdo narrativo da imagem podia assim exercer directamente uma violência, na medida em que faz fazer. Acusada de fazer ver, doravante é acusada de fazer fazer.”<sup>72</sup>. Acrescento eu: este “fazer fazer” será o que é da ordem da incorporação.

Mas o “hoje” de Mondzain, que se verte no nosso, não deixará, como temos vindo a pressentir, de conter consumado lastro condutor. Pois que este “fazer fazer” que a autora imputa à imagem como uma fatal deflagração, não poderá deixar de ser pensado a passo com aquela que foi a tendência de industrialização massiva das sociedades pelas sucessivas revoluções e aditamentos tecnológicos, bem como pela consagração do capitalismo e do consumismo modernos, o que consequentemente não deixou de significar também uma importante transformação na relação do indivíduo com a imagem. De resto, a fotografia não deixará de ser uma industrialização da própria imagem nem uma prerrogativa dispositiva como objecto de consumo, como mercadoria *desejante*. E essa modernidade capitalista, que

---

<sup>71</sup> STIEGLER, Bernard – **Da Miséria Simbólica/1. A Era Hiperindustrial**. Lisboa: Orfeu Negro, 2018, p.96.

<sup>72</sup> MONDZAIN, Marie-José - *op. cit.*, p. 13.

afastou com isso as grandes narrativas colectivas de compreensão do mundo para impor aquilo que se possa conceber como uma narrativa-outra, uma metanarrativa<sup>73</sup> (não metafísica) sem outro fim que não a sua conservação como arregimentação dos indivíduos na sua concretização pela tecnologia e consumo (obscuramente colectivos e sobejamente individualizados e individualizantes), pelas imagens, procurou alicerçar esse seu efeito incorporante, de domesticação dos corpos e dos espíritos, em pequenas narrativas, micro, dado que o poder de as constituir subjectivamente, certamente de forma ilusória, estaria agora do lado do indivíduo individualmente considerado que concretiza esse «poder poder» na construção de imagens, “fundando mitos pessoais”<sup>74</sup>, mas que, ao mesmo tempo, é por elas condicionado nesse sentido.

Como nos diz, novamente, Sontag: “uma sociedade torna-se «moderna» quando uma das suas principais actividades é produzir e consumir imagens, quando as imagens, que influenciam extraordinariamente a determinação das nossas exigências para com a realidade e são elas mesmas um substituto cobiçado da experiência autêntica, passam a ser indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade política e para a procura da felicidade privada.”<sup>75</sup>. Porque “o sujeito moderno percebe cada vez mais os seus desejos e sentimentos de maneira imaginária através de mercadorias e de imagens dos media. A sua imaginação é determinada sobretudo pelo mercado de bens de consumo e pela cultura de massas.”<sup>76</sup> – o *marketing* e a publicidade, propulsores do consumo e escoamento da técnica, são parte e extremo dos sistemas impulsionadores da lubrificação desse ciclo viciante. A liberdade do indivíduo dada pela imagem, de que Mondzain falara e que Bragança de Miranda reiterou é, nos sonhos que a técnica produz, aparente. Mais do que uma liberdade, é uma dependência. As imagens compõem, como produto da técnica e da sociedade de consumo industrializada, a gramática com que os sonhos se fazem e que aspiram concretizar. Isto é o que Bernard Stiegler, apoiando-se nas ideias de Jeremy Rifkin, define por “capitalismo cultural” ou “capitalismo cognitivo” que é da mesma ordem da ideologia (de

---

<sup>73</sup> Prova de que, apesar da sua crise, a imagem suspensa não se extingue, evidentemente.

<sup>74</sup> BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. - *op. cit.*, p. 178.

<sup>75</sup> SONTAG, Susan - *op. cit.*, p.149.

<sup>76</sup> HAN, Byung-Chul – **A Agonia de Eros**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2014, p.42.

fortes nuances capitalistas, diga-se) enraizada na epiderme dos corpos que Slavoj Žižek apresenta, curiosamente a respeito de uma análise a certos filmes emblemáticos da cinematografia do séc. XX e recente, em *O Guia de Ideologia do Depravado* (2012): “a tragédia da nossa condição quando estamos dentro da ideologia é que, quando pensamos que fugimos dela para os nossos sonhos, nesse ponto, estamos no cerne da ideologia.”<sup>77</sup>.

Provavelmente sejam estes os mais perniciosos pressupostos nos quais a cultura de imagem em que vivemos se enraizou e desenvolveu<sup>78</sup>, como ideologia incorporante, como imagem de todas as imagens que nela fluem. As imagens fabricadas tornam-se num mundo próprio, derivado mas sobreposto ao dos seus referentes e compondo um só, que é o nosso. Realidade concreta, matéria (estabilizada ou fluida como potência de substanciação, como movimento apto a concretizar) impregnante nos hábitos individuais e colectivos, configurando um *habitus*, fundindo-se nos corpos dos indivíduos, pela sua acção consciente, ou mesmo inconsciente, pelo movimento director dos seus desejos que mais não são do que respostas condicionadas pelas forças que se impõem como sombras de um “fazer fazer”.

Stigler, neste sentido, diria mesmo que o desejo se extingue. Pois, levado a estabelecer-se como repto interior de forças modulares<sup>79</sup> exteriores, logrará uma desapropriação de um qualquer plano projectivo de uma interioridade nascente no próprio Eu. A interioridade projectando-se por incursão de um condicionante exterior, deixa de projectar-se e de prever a reversão do Outro para o Eu. Contrapondo a Mondzain, o «desejo de visível» a partir de Stiegler não é tanto o da troca entre indivíduo e o Outro, como relação de partilhas mútuas, mas sim um desejo condicionado que remete infinitamente para o Eu produtor de desejos e produtor das suas concretizações, desejando-se nas expressões dele

---

<sup>77</sup> FIENNES, Sophie – *O Guia de Ideologia do Depravado*. Lisboa: Alambique Filmes, 2012. 1 DVD-vídeo. (130 min)

<sup>78</sup> Uma cultura de imagem que (seria impossível deixar de fazer o paralelismo teórico) se revê em tanto do que Guy Debord explorou com *A Sociedade do Espectáculo*, em 1967: “Onde o mundo real se converte em imagens, as imagens tornam-se seres reais, e motivações suficientes de um comportamento hipnótico.” (Debord, 2012: 13).

<sup>79</sup> A ideia de modulação trago-a, também, de Stiegler que, por sua vez, está imbuído do pensamento deleuziano e do seu conceito de “sociedades de controlo” como aplicação das tecnologias ao tempo dos afectos, ao “controlo dos tempos de consciência e inconsciência dos corpos e das almas que os habitam” (Stiegler, 2018: 27).

próprio mesmo nas «relações» que estabelece fora de si. (um «desejo de ver» de ordem do consumo consome esse desejo, extinguindo a marcar do Outro a reverter-se para dentro do Eu consumista de imagens). Placebo circular: “o que assim se destrói é o próprio desejo na medida em que não pode ser senão um circuito”<sup>80</sup>, “(...) onde o consumidor se torna produtor da rede onde ele próprio consome aquilo que o consome a ele (consome e esgota-lhe o desejo).”<sup>81</sup>

Para o que estas ideias servem aos conflitos impostos ao olhar e à sua formação relacional, novamente Stiegler: “a exploração industrial ilimitada da tecnologia de imagem [...] eliminou a própria possibilidade de *ver* imagens. Produzindo imagens que cegam, a exploração industrial das imagens é a sua pura e simples destruição – porque só há imagens vistas.”<sup>82</sup>. Reverte, obviamente, um estado (de)(con)formado de experiência: “esse é o resultado desta transformação pela qual a experiência estética da projecção de um sentido (por exemplo, de um olhar) se transformou em condicionamento estético desse sentido, desde logo assujeitado ao consumo de «imagens» que não podem, desde logo, já ser vistas.”<sup>83</sup>. O “fazer ver” da imagem, com Mondzain, é rebatido para a replicação do «já visto» que é, fundamentalmente, a base estrutural da lógica de consumo. A imagem incorporada é, também, a imagem dessa lógica, onde a identificação aposta reverencia o movimento da sua perpetuação.

## II.

Usemos agora um particular que é o nosso objecto. O smartphone é, hoje, a mais imediata máquina de fazer imagem, de materializá-la, difundir-la e acumulá-la. Nele integram-se tanto as liberdades subjectivas dos indivíduos em construir imagens na extensão de si mesmos, que acumulam ou lançam no espaço virtual<sup>84</sup>, como a manifestação

---

<sup>80</sup> STIEGLER, Bernard - *op. cit.*, p.28.

<sup>81</sup> *Idem*, p.118.

<sup>82</sup> *Idem*, p.157.

<sup>83</sup> *Idem*, p.167.

<sup>84</sup> E a partir daqui utilizar-se-á o termo “virtual” já não com o significado que Deleuze lhe atribui mas, sim, enquanto estado de simulação decorrente de meios e dispositivos electrónicos. A virtualidade do digital.

ininterrupta de uma cultura de imagem e comunicação integrada e promovida por ele, que concomitantemente impele uma constante intermitência dessas mesmas construções imagéticas e dos seus fluxos comunicacionais. Sinal de pertença, participação, vinculação, sob subtil mas premente injunção: “os smartphones, que prometem mais liberdade, exercem sobre nós uma coação fatal – a de comunicar. A nossa relação com o aparelho torna-se quase obsessiva, compulsiva.”<sup>85</sup> Por essa obsessão e compulsividade, o smartphone é também uma máquina de “fazer fazer” através das suas imagens: as imagens que a partir dele o indivíduo utilizador produz e as imagens que chegam a esse terminal ergonómico à mão de envio e recepção na vasta rede da hipercomunicação digital global. Deste ponto de vista (e se, para além das suas visibilidades, tomarmos o smartphone, ele próprio, como uma imagem), encontraremos igualmente esse sentido da incorporação que este reduto absoluto da técnica nossa contemporânea impõe sub-repticiamente em estado disseminado: não só fazendo incorporar a(s) sua(s) imagem(s), como implicitamente oleando a rede de capital (social, económico, político, individual - existencial) que prescreve. O Instagram será a forma extrema desse movimento, da cultura de imagem, como máquina (quase) perfeita de um “fazer fazer” prescritivo, contudo, simultaneamente aberto à representação das maiores subjectividades «singulares». Mas a esta aplicação regressaremos no próximo capítulo como particularização de estado deste já particular.

Uma breve análise sobre o smartphone, não poderá ser feita, desta forma, fora daquele que é o manto estruturador e condicionante da sociedade de consumo, sustento e condição da hipercomunicação – comunicar é igualmente consumir -, que lhe imputa um lugar de embate e profusão de forças invisíveis (mas tão exteriorizáveis no que delas deriva) que positivam a cultura de mercado capitalista mediada pela informação e pela imagem (reino de visibilidades). Pois, mesmo sendo este, hoje em dia, o dispositivo generalizado pela sua normalização e acessibilidade<sup>86</sup>, dentro das sociedades do progresso tecnológico, como elemento comum para a apreensão e depósito de experiência no que escapa e integra o ritmo quotidiano - um natural sucessor daquilo que as câmeras fotográfica e fílmica

---

<sup>85</sup> HAN, Byung-Chul – **No Enxame. Reflexões sobre o Digital**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2016, p.46.

<sup>86</sup> Uma acessibilidade que muito deveu aos constantes desenvolvimentos tecnológicos aplicados a um efeito de economia de mercado que fez baixar drasticamente o seu valor monetário.

motivaram (e já estas dentro dos imperativos consumistas que as mesmas transcreveram e potenciaram) -, ele é, de igual forma, o ponto de convergência mais imediato e mais revelador daquilo que se possa perceber como a face dos tempos em que estamos inseridos: um mundo digital de aceleração de temporalidades, um hiperpresente de hiperatividade imagética, comunicacional e tecnológica, que dimensionam largos quadrantes da vida. Ele é o rosto-ecrã mínimo destes tempos onde se produzem e expandem esses movimentos que cobrem os corpos individuais e que, como consequência assentida, lhes reduzem a capacidade de acção livre, sem constrangimentos (o que não deixaria de ser uma utopia, contudo), da mesma forma que erguem uma velada barreira de resistência à floração do pensamento envolto nas catarses entrópicas da informação.

Revisitando um outro conceito de Bernard Stiegler, que em tudo sucede do que anteriormente referi, poderemos tomar o smartphone como um “objecto temporal industrial” por excelência.<sup>87</sup> Esses objectos que se constituem pelo “tempo do seu escoamento [...] durante o qual passam”<sup>88</sup> e que, por isso, na relação que motivam com o indivíduo fazem coincidir o tempo da consciência deste no transcurso do seu tempo próprio, adoptando o indivíduo, neste sentido, o tempo desses objectos que, sendo de carácter sobretudo industrial e, por isso, massificado, implicam a sincronização, dentro da lógica de consumo e velocidade das sociedades contemporâneas filtradas pelas hiperindústrias, de uma consciência colectiva e individual modelada por essa dinâmica de forças criadoras de desejos e consumos generalizados. Desta forma, a própria experiência de mundo será sintoma e plano condicionado ao nível dos perceptos e dos afectos que estes objectos temporais implicam na vida dos indivíduos que com eles se relacionam e que se relacionam através deles. Ao fazerem incorporar o seu tempo, a sua temporalidade, a sua imagem e a imagem dessa temporalidade, incitam a produção de um comportamento que perpetua as suas dinâmicas características num mesmo movimento de perpetuação de comportamentos posicionais.

Como “objecto temporal” que é resultado e simultaneamente súbdito de uma sociedade global que justapõe os tempos da indústria e do mercado, nos quais sobrevive, aos

---

<sup>87</sup> O que se diz aqui a respeito destes “objectos temporais industriais” seria passível de adequação aos dispositivos enumerados no primeiro capítulo deste estudo.

<sup>88</sup> STIEGLER, Bernard - *op. cit.*, p.45.

tempos do corpo e do espírito dos indivíduos (Stiegler, 2018), o smartphone participa na sociedade como elemento que se poderia pensar estabilizador (uma ponte de acesso, intersecção e concretização – democráticas, activas) daqueles que são os apelos ansiosamente crescentes da tecnologia e da comunicação, viabilizando a concretização de imagens-informação e imagens-presentificação (de si e dos outros), tão caras aos indivíduos como circunstâncias activas na relação a estabelecer com o mundo – imagens-«relação». No entanto, inversamente, parece também conduzir a uma condição de experiência de mundo em vertigem, por intermédio de uma experiência no seu ecrã, *gramatizada* (Stiegler, 2018) naquelas que são as especificidades deste aparelho técnico e nos efeitos desenvolvidos dentro da retenção perceptiva, onde as imagens em veloz aparição e desapareção se remetem tendencialmente à sensação (Lipovetsky, Serroy, 2010) sem *espaço* compreensivo (Han, 2016) ou ao falso sentimento tranquilizador de armazenamento de espectros de experiência e retalhos de informação.

Reparemos, clarificando uma suposição que se poderia fazer errada, a *gramatização*<sup>89</sup> será, aliás, efeito implicado de todas as concretizações técnicas coevas a dado momento na história das sociedades que, como espécie de sistema linguístico paralelo que se generaliza, assim intercedem na dimensão estética (novamente como partilha de sensíveis, segundo Rancière) e cognitiva, pelas estruturas e permissões para a leitura de mundo que introduzem. Consequentemente, nas formas do indivíduo devir mundo e de transformá-lo. O problema estará, então, na forma extremada como a técnica é transferida para o reforço servente de lógicas de controlo social traduzidas em apelos pulsionais, entrópicos, dos desejos individuais que implantam e extinguem para de novo implantar. Esse é efeito, já o constatámos, da dinâmica das sociedades hiperindustriais que se servem do específico dos objectos nelas criados, apoiando-se numa vasta rede de fluxos de sugestionamento que levam ao seu escoamento, para perpetuarem a sua sobrevivência monopolizadora e gregária: “a época hiperindustrial caracteriza-se pelo desdobramento de um novo estágio do processo de gramatização estendido, como discretização dos gestos, comportamentos e movimentos em geral, a toda a espécie de domínios, muito para além do

---

<sup>89</sup> “A *gramatização* é a discretização de estruturas (que tramam meios pré-individuais e organizações transindividuais e que suportam dispositivos técnicos e mnemotécnicos.” (Stiegler, 2018: 105)



horizonte linguístico.”<sup>90</sup> Ironizaria Stiegler, não sem razão: “o resultado é uma miséria em que o condicionamento substitui a experiência.”<sup>91</sup>

Não poderemos ainda deixar de conceber o smartphone como particularização individual da instituição do *ecrânico*<sup>92</sup> que por todos os domínios da experiência se enraizou prolificamente. Esse “ecrã global” que Gilles Lipovetsky e Jean Serroy tão bem descreveram. Assim, o ecrã como essa decorrência técnica *gramatizante* do indivíduo contemporâneo<sup>93</sup>.

E se, justamente Stiegler, que, partindo do pensamento de Simondon, entende que o poder da *gramatização* pela técnica concorre indubitavelmente para a individuação do indivíduo, um processo de devir “que é sempre ao mesmo tempo psíquico e colectivo, onde *eu* e *nós* são então duas faces do mesmo processo, sendo que o *desfasamento* entre eles constitui também a *dinâmica* do processo”<sup>94</sup> – acrescento eu: um *nós* que pressupõe a consciência do Eu pelo Outro –, poderemos então acomodar esta consideração ao específico do smartphone como figura propensa à incorporação e extremamente próxima da rede ecrânica “cuja extensão marca os actos da vida quotidiana”<sup>95</sup> e onde “o ser é, cada vez mais, ser ligado ao ecrã e interconectado nas redes.”<sup>96</sup>

Esta individuação onde o ecrã (em sentido geral, novamente) toma lugar, que é, ao mesmo tempo, uma individuação constrangida pela profusão de imagens velozes que nele habita, essas imagens-de-tempo de que falei anteriormente, entra em conflito com a individuação que, lembremos, Bragança de Miranda apõe à imagem como decorrência de

---

<sup>90</sup> STIEGLER, Bernard – *op. cit.*, p.108.

<sup>91</sup> *Idem*, p.11.

<sup>92</sup> Normaliza-se este neologismo, amplamente utilizado por Lipovetsky e Serroy, bem como por outros autores, relativamente a um estado de mediação pelo ecrã, como adjectivo generalizado.

<sup>93</sup> “«Ecrã Global» remete para a potência da ecranosfera, para o estado ecrânico generalizado que é possibilitado pelas novas tecnologias de informação e de comunicação. Eis-nos perante os tempos do ecrã-mundo, do tudo-ecrã, contemporâneo das redes, dos ecrãs-vigilância, dos ecrãs de informação, dos ecrãs lúdicos, dos ecrãs de ambiente. Nada escapa às redes digitais da nova ecranografia. Todas as nossas relações com o mundo e com os outros estão cada vez mais mediatizadas por um sem número de interfaces pelos quais os ecrãs não param de convergir, de comunicar, de se interconectar.” (Lipovetsky, Serroy, 2010: 21).

<sup>94</sup> STIEGLER, Bernard – *op. cit.*, p.92.

<sup>95</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean – **O Ecrã Global**. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 249.

<sup>96</sup> *Idem*, p.251.

abertura singular do indivíduo ao mundo. O virtual potencial das imagens é substituído pelo virtual do digital. A imagem no ecrã digital já não tem o efeito de divisão que Bragança de Miranda lhe outorgou, nem o desfasamento, sinónimo de afastamento, que Stiegler evoca. Tem, sim, um efeito de fusão: “o mundo digitalizado é um mundo que, por assim dizer, os homens coseram com a sua própria retina.”<sup>97</sup>. Uma proximidade com o ecrã-olho de que Virilio falara algures. Nesse virtual digital ecrânico, a singularidade individual, que é também uma singularidade engendrada na relação com o Outro, como alteridade, é vedada ou atrofiada na lisura espelhante do ecrã, tão próxima – como é caso o smartphone -, que só transmite imagens reflexas do próprio indivíduo, onde “cada um não se encontra com o *outro*, mas só consigo mesmo.”<sup>98 99</sup>. E mesmo esse encontro é um encontro rarefeito de duração consubstanciável. A própria individuação, num mundo inundado de ecrãs, dá-se por pontos, em momentos efémeros que formam um todo pouco estável. A identidade individual, irmã da individuação, fractura-se. A subjectividade é mitigada, andando ao sabor dos ritmos do consumo, dos sonhos e dos desejos que são incutidos como imagens incorporantes ou traduzidos como imagens incorporadas pelo ecrã. A imagem no ecrã não se revela num entre, como diria Mondzain, ela é uma expressão finita e final. Finalidade sedutora. Diz Eduarda Neves visando uma complexidade bem mais genérica mas que para aqui é útil a adequação: “o discurso ideológico da identidade funde-se ele próprio com a lei geral da felicidade que socialmente difunde modeladas imagens de si, imagens a administrar e a permanecer. Como blocos de tempo, estes blocos de identidades produzem-se como serviços a utilizar. É, antes de mais, o capitalismo que coloniza e difunde globalmente os seus modos de subjectivação, auxiliado pelos media. Dir-se-ia que a subjectividade produzida à escala mundial é industrializada, empobrecida e da qual está ausente a singularidade.”<sup>100</sup> A singularidade rebate-se em homogeneização. As ideias de todos estes autores sucedem-se e interligam-se.

Poderemos, por fim, perguntar, com razão, do que aqui se coloca como seguimento lógico: onde fica o corpo, se envolto na malha colonizante do capital, se, capitalizado,

---

<sup>97</sup> HAN, Byung-Chul – **A Salvação do Belo**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2016, p. 38.

<sup>98</sup> *Idem*, p.15.

<sup>99</sup> A poética de Bragança de Miranda justifica-se aqui: “Se chegarmos demasiado perto de uma janela ou de um espelho a nossa respiração cria obstáculo ao ver”. (Bragança de Miranda, 2017: 77).

<sup>100</sup> NEVES, Eduarda – **O Auto-Retrato. Fotografia e Subjectivação**. Lisboa: Palimpsesto, 2016, p. 84.

incorporou o próprio capitalismo, único fio que o suspende no abismo de si próprio. O corpo, esse resultado do processo de individuação e singularização do indivíduo. O corpo, esse entrelaçamento orgânico mediador de, e animado por, imagens infinitas, suspensas, irradiantes, irradiadas. Dir-se-ia, seguramente, em crise. Incorporado por imagens finitas que lhe são contrárias como singularidade e que já não conservam com este a distância relacional necessária à sua independência e desenvolvimento. Ou, disseminado, ele como imagem, pelas próteses e aparatos técnicos que lhe rebatem a individualidade porque criam no indivíduo a necessidade de “outrar-se pela imagem”<sup>101</sup>, e de aí se afundar em intermináveis desejos consumistas, substituindo o seu corpo por imagens “que são o efeito de fragmentação do corpo”<sup>102</sup> e que, de tão próximas e incorporadas, conseqüentemente, afastam o corpo que protegia a carne dela mesma. O indivíduo a individuar-se preponderantemente pela imagem mediática, individua-se por uma catadupa de imagens que já não lhe protegem a carne, porque dela foram separadas (Bragança de Miranda, 2017). O corpo tende a encontrar-se na sua vertigem, em estado suspenso cujo fundo do abismo é o momento da sua implosão devido à sucessividade de exteriores que se interiorizam para de novo se voltarem a exteriorizar como simulacro do indivíduo, do seu corpo: “o corpo mediador está a ser substituído por um corpo dos media.”<sup>103</sup>. Lipovetsky e Serroy também lhe assinalaram as conseqüências face à vertigem do mundo digital e ao apego incontrolado do ecrã e seus derivados: “o que se anuncia é o avanço de uma existência abstrata, digitalizada, sem ligação humana e táctil. Quando o corpo deixa de ser o enraizamento real da vida, o horizonte possível será o de um universo espectral, descorporizado e dessensualizado.”<sup>104</sup> Há, então, que negar esse efeito. Há que ficar aquém do precipício.

O ecrã do smartphone, cosido sob a pele, não faz mais do que permitir todos estes movimentos. Já anteriormente o referi. Como imagem-desejo, como imagem-comunicação, como imagem-protecção, como prótese individual, como substituto do corpo do indivíduo, como a concretização sucessiva de uma utopia de si mesmo (Bragança de Miranda, 2017).

---

<sup>101</sup> BRANGANÇA DE MIRANDA, J. A. – *op. cit.*, p. 85.

<sup>102</sup> *Idem*, p.124.

<sup>103</sup> *Idem*, p.124.

<sup>104</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean – *op. cit.*, p. 256.

“Eu sinto o mundo porque tenho pele”<sup>105</sup>, disse Paula Diogo em certo espectáculo. Mas resta agora saber, pergunto eu, face a uma pele que se torna sucessivamente uma pele digital e ecrânizada, onde o smartphone se transmuta em dedos, em braços e em olhos: de que forma?

### III.

Deixo uma pequena história-imagem que em muito servirá como epílogo a este capítulo, bem como dará o substantivo mote ao capítulo seguinte. Em muito, em tudo, é um panorama ficcional (espero que por aí sempre fique) que traduz uma resposta ao esforço imaginativo, quase profético, de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy a respeito da disseminação e incorporação do ecrã de modo integral: “no futuro pode imaginar-se um ecrã que, em vez de ser pendurado, acabaria por se fundir com a parede. Assim, o material de que é feita a casa seria ele mesmo ecrã: o ecrã feito mundo.”<sup>106</sup>. Como veremos, o smartphone é, já hoje, o que de mais próximo teremos desta imagem.

No episódio “Fifteen Million Merits” (2011) da série televisiva *Black Mirror*, de Charlie Brooker, uma realidade hipertecnológica e distópica (como é, aliás, transversal a todos os episódios desta série) é-nos apresentada. Nela, o ecrã assume total domínio de todas as configurações para a experiência e existência dos indivíduos: ecrãs-parede que estruturam todos os ambientes, uma interface geral onde a vida decorre e se produz, onde imagens em catadupa surgem como definidoras e desencadeadoras das acções, das permissões, da forma como os indivíduos se pensam. Surgem como paisagens ambientais ubíquas, produzindo efeitos de ordem matriz na formação das individualidades. As liberdades são condicionadas. Os sonhos são manipulados. Divididos essencialmente em dois grupos distintos – aqueles que habitam nas imagens veiculadas pelos ecrãs e aqueles que trabalham incessantemente para criar a energia necessária ao seu funcionamento -, os indivíduos são dispostos numa rígida hierarquia mantida, exactamente, pelo ecrã enquanto lugar de poder e cativação. A vivência, praticamente litúrgica - um quotidiano ritualizado -, deste segundo grupo de

---

<sup>105</sup> DIOGO, Paula – **Sobre lembrar e esquecer**. [peça de teatro] Lisboa: Teatro Maria Matos, 2018.

<sup>106</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean – *op.cit.*, p. 276.

indivíduos obedece unicamente a uma actividade produtiva diária de pedalagem em bicicletas de ginásio – à «distância» percorrida equivalerá o ganho do dia: moeda virtual utilizada em todas as necessidades diárias, desde comer até à higiene pessoal, passando especialmente pela manutenção lúdica do avatar digital que representa estes trabalhadores forçados no mundo dominador do ecrã e através do qual interagem com este (ou «existem» nele). No entanto, esta mesma moeda, que traduz a actividade da escravidão, permitirá a libertação desse estado como pagamento, atingindo um valor que quase perpassa as possibilidades físicas dos indivíduos-máquina, de um bilhete de acesso a um concurso de talentos onde, após avaliados, se decidirá o futuro imediato dos concorrentes: ou integrarão o espectáculo dos ecrãs, entrando neles como existências pré-moldadas pelo júri-deuses, que os tornem, agora, sim, «humanos» – detentores de um *lugar* definido, de especialidade, por oposição à massa operária -, ou, não demonstrando qualquer talento, retornarão ao seu lugar na cadeia (justa palavra) produtiva de onde vieram. Servindo o espectáculo, servirão igualmente de exemplo-modelo, amplamente difundido no elemento que os entroniza e faz nascer (o ecrã) para todos os trabalhadores que, assim, são hipnotizados, iludidos e, ao mesmo tempo, cativados pelo sonho de vir a cruzar a barreira que os separa das imagens fetiche<sup>107</sup>, perfeitas, que olham, querendo tornar-se nelas e atingir uma forma de existência «plena», «verdadeira», «digna», «distintiva».

---

<sup>107</sup> Fetiche aqui utilizado nas duas formas significantes desta palavra. No seu sentido mais comum, enquanto objecto ou comportamento que provoca desejo e excitação, mas, igualmente, fetiche enquanto objecto de adoração, enquanto *feitiço*.

### 3. Vertigem do Outro (o Eu-Outro no abismo do Eu-Eu e a arte de tudo engolir sem mastigar)

#### I.

Vimos, com os trabalhadores escravizados da distopia de Brooker uma substantiva activação de estados de incorporação das imagens que circulam nos ecrãs-mundo que «realizam» as suas vidas e constituem os únicos redutos para as suas experiências. Voltámos a pressentir, com essa ilustração fabulosa, o extremo condicionamento das liberdades subjectivas dos indivíduos expressado na prisão do ecrã que, mesmo podendo constituir-se como índice final de libertação do estado de servilismo, se revelaria, afinal, novamente como clausura para uma existência determinada pelas forças do espectáculo dominantes que homogeneízam os indivíduos na lubrificação de um sistema de controlo – ali concretamente visível nos seus agentes.

Ainda sobre os efeitos de um capitalismo estruturante de existências e individuações, façamos, uma breve declinação. Novamente com Stiegler. Diz o autor, no seguimento de todas as condicionantes, operativas ou espectrais, que tenho vindo a expor a respeito das realidades hiperindustriais, tendo em pensamento a extrema mediatização comunicativa e informacional das sociedades contemporâneas: “à medida que *o meu passado* é cada vez menos diferente do dos outros porque o meu passado se constitui cada vez mais nas imagens e nos sons que os *media* despejam na minha consciência – mas também nos objectos e nas relações com os objectos que essas imagens me obrigam a consumir –, o passado acaba por perder a sua singularidade, ou seja, *eu perco-me* enquanto singularidade.”<sup>108</sup> Stiegler não estaria longe de transcrever o tipo de experiência que encontrámos no episódio da série Black Mirror, nem tão-pouco de pressentir muitos daqueles que se insinuam como os problemas do mundo-ecrã contemporâneo pela escorrência imagética que através dele tem lugar e que torna a própria singularidade da imagem amorfa (essas “imagens que já não são vistas”<sup>109</sup>),

<sup>108</sup> STIEGLER, Bernard – **Da Miséria Simbólica/1. A Era Hiperindustrial**. Lisboa: Orfeu Negro, 2018, p. 24.

<sup>109</sup> Esta impossibilidade para ver imagens, no pensamento de Stigler, é muito semelhante à incapacidade para fechar os olhos na turba informacional e imagética que Byung-Chul Han manifesta como inerente à sociedade

por consequência a do próprio indivíduo que imerge no cacofónico indiscernível mediático. Já constatámos esses efeitos. Descendo novamente ao nosso objecto de análise, a observação do autor não seria inesperada como antevisão daquilo que se possa prever resultante da vasta rede interconectada do smartphone, imagem do mundo-ecrã, que é a mesma rede da internet, do Google, das redes sociais, do *youtube*, do *Messenger*, etc.

(Boris Groys, na conferência “A Arte na época da Internet” (2018), proferida no MAAT - Museu da Arte, Arquitectura e Tecnologia, em Lisboa, refere mesmo que a experiência da Internet é uma experiência extremamente limitadora, uma vez que ela só nos dá aquilo que, de alguma forma, já conhecemos, deixando pouco espaço para o encontro com o novo, com o desconhecido. Aliás, veja-se todo o sistema de algoritmos que permitem o constante surgimento de anúncios durante a nossa estadia na rede, sistema esse que filtra as nossas pesquisas e debita os seus espelhamentos sedutores como produtos a consumir. O mesmo que acontece, por exemplo, nas redes sociais, onde um outro tipo de algoritmo mapeia as nossas preferências para proporcionar, pelas imagens, perfis, mensagens, etc., que faz surgir num primeiro momento-plano, uma experiência também condicionada. Lipovetsky e Serroy colocaram mesmo a pergunta: “não serão reais as ameaças ao espírito humano crítico quando os utilizadores, graças às novas tecnologias da informação (tecnologia *push*) poderão já não receber senão os conteúdos personalizados que respondem às suas necessidades específicas?”<sup>110</sup>)

Mas, se apesar da hipótese de Stiegler me parecer demasiado derradeira pela forma como pressupõe um afastamento de todas as possibilidades construtivas que advêm do sistema mediático<sup>111</sup>, as quais eu não poderia nunca negar, e que, quer queiramos quer não, interferem sobremaneira na formação cultural individual e colectiva dos indivíduos – no limite tenho referido figuras extremas desses movimentos vislumbrando, contudo, as suas

---

contemporânea: “Perante a pura massa de imagens hipersensíveis, não é possível hoje fechar os olhos. A rápida mudança das imagens não deixa igualmente um instante para tanto. Fechar os olhos é uma *negatividade*, que se concilia mal com a positividade e hiperactividade da actual sociedade de aceleração.” (Han, 2014: 46).

<sup>110</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean – *O Ecrã Global*. Lisboa: Edições 70, 2010, p. 254.

<sup>111</sup> Não obstante, a hipótese deste autor permitiria explicar a deliberada opção de omitir referências ao passado como construtor da experiência de mundo contemporânea, expressa no primeiro capítulo.

perversidades totalizantes – parece-me, ainda assim, relevante pensar um tendencial alisamento homogêneo de um passado imagético que se incorpora por acumulação, repetição ou imposição sugestiva, mas sem relevo de enraizada pregnância, na travessia da própria homogeneização dos comportamentos de consumo que resultam desse mesmo “capitalismo cultural e cognitivo”, planificador de desejos e uniformador dos objectos que os satisfazem, do qual parece ser impossível fugir. Porque, aliás, a formação da experiência de mundo encontra-se sempre numa dependência constitutiva informada pelo passado, na forma como esse passado pode afluir e construir-se como memória activa que actue sobre o presente. A experiência de mundo é sempre uma dialética tensional entre passado, presente e futuro (vimo-lo com Gomes), contribuindo, assim, para o desenvolvimento individual e singular do indivíduo. Um alisamento do passado, que é justamente o que Stigler invoca, pressupõe assim um alisamento da própria experiência, *des-singularizada* no conjunto de forças tensionais que a dimensionam. Contudo, não me deterei sobre essa progressiva lisura de um passado, individual ou colectivo, através do consumo de imagens. Já vimos que assim se poderá verificar por tudo o que tenho vindo a descrever. Interessa-me, porém, partindo dessa premissa, fazer algumas observações sobre o tipo de experiência específica, numa escala individual, realizada através do smartphone, focando aquelas que são as práticas impulsivas e compulsivas de construção de imagem e na forma como a própria experiência - a experiência do espaço, do Outro, do mundo – se aplanana na lisa face do smartphone e se pode também destruir enquanto índice organizativo da memória. Destruir-se enquanto experiência. Porque, essencialmente, se destrói enquanto relação plena que pressupõe uma relação-afecção entre um Eu e um Outro.<sup>112</sup>

Assim, se Stiegler, entrevendo um poder de incorporação das imagens, se reporta a um aplanamento do passado distintivo em resultado dos impulsos imagéticos vindos dos media, possamos, sob um outro ângulo, analisar fluxos de imagens não na sua forma estritamente absorvente, onde uma ideia de verticalidade comunicativa estratificada se pressente (as imagens que nos incutem, tão próximas da sujeição ocular da personagem de Kubrick em *Laranja Mecânica* [1971]), mas sim, reportando-nos a um consumo, ele mesmo

---

<sup>112</sup> Possamos mesmo pensar o escopo do passado como uma acumulação de relações, encontros, afecções, revertida em memórias, entre um Eu e um Outro.



também produtor (as imagens que o indivíduo fabrica), dentro, inclusive, de uma ideia horizontal de comunicação que, repare-se, foi enormemente potenciada pela rede digital e que o smartphone desenvolve, tanto permitindo a sua concretização como articulando as suas trocas. Olhemos, por isso, para as imagens com as quais o indivíduo se rodeia para organizar a sua própria experiência, num registo particular, através do ecrã, através do smartphone, e de que forma essa experiência - tomando sempre um ideia de experiência plena “enquanto irrupção do Outro”<sup>113</sup>, porque “o espírito desperta na presença do Outro”<sup>114</sup>, uma vez que “só o espírito que se arranca à sua «simples relação consigo» faz experiências”<sup>115</sup> – se alisa, alisada pelo próprio ecrã, revertendo para uma experiência minorante onde a relação é essencialmente a de um Eu-Eu. Aí, onde o olhar que na composição de experiência é meio privilegiado para a “evanescência do outro”<sup>116</sup>, sai igualmente aplanado e atrofiado a um «espaço» circunscrito - o espaço do ecrã.

## II.

Num (alargado) espectro da actividade de produção de imagens, dizem mais uma vez Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, reportando-se à produção de imagens de carácter lúdico nos ecrãs individuais genericamente considerados, pode reconhecer-se mesmo uma tentativa de escapar ao estado de indivíduo consumista: “pode reconhecer-se aqui, certamente, uma democratização dos desejos de expressão individual, um desejo de actividade pessoal [...] e que se traduz na necessidade de escapar ao simples estatuto de *Homo Consummator*. O individualismo hipermoderno não é somente consumista: procura também reconquistar espaços de autonomia pessoal, construir-se apropriando-se do que está fora, colocar em imagem e em cena o mundo.”<sup>117</sup>. Parece-me demasiado grande o paradoxo. Já o confirmámos, uma lógica do consumo não se permite nunca negligenciar como referente a dinâmicas de capital que envolvem as sociedades contemporâneas e que, de forma ou outra,

---

<sup>113</sup> HAN, Byung-Chul – **No Enxame. Reflexões sobre o Digital**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, p.34

<sup>114</sup> *Idem*, p.68

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> *Idem*, p.36.

<sup>117</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *op. cit.*, p. 286.

contaminam todos os seus possíveis, ao serem experimentadas e postas em prática pelos indivíduos através da criação de imagens, mesmo que de forma recreativa. É isso mesmo uma das causas para tão elevada cacofonia imagética. Não esqueçamos o comentário de Eduarda Neves sobre a colonização dos modos de subjectivação individuais pelo capitalismo, nem tão pouco o de Žižek sobre a impossibilidade de lhe escapar mesmo dentro dos sonhos. Ainda assim, é aquela mesma autora que refere: “não há nada que se deseje tanto nas sociedades actuais como – de facto, o que mais falta – o ter uma vida própria”<sup>118 119</sup>. Deste modo, possamos fazer esse esforço de adequação e considerar uma certa ideia de escapismo através da imagem, que preponderantemente se coloca no comentário de Lipovetsky e Serroy, e, ao mesmo tempo, uma ideia de subjectivação na imagem que visa a construção de uma eventual «identidade própria» que permita ao indivíduo distinguir-se da massa (de imagens, de indivíduos). As mesmas ideias de que me aproximei no decorrer do primeiro capítulo deste estudo-observação e que pressupõem igualmente essa fuga para o presente, onde o *hic et nunc*, pela imagem, impera. Mas onde, de forma idêntica, se pretende escapar da letargia do presente quotidiano indistinto.

Esse desejo de ter uma vida própria e, da mesma forma, acumular, por registo, experiências de vida é muito daquilo que é alimentado pelos pequenos ecrãs: da fotografia, da máquina de filmar, etc. É o que é alimentado também, logicamente, pelo smartphone. As imagens constituem a prova. A prova de uma existência, a prova de uma passagem, a prova de uma concretização: um “filmo, logo existo”<sup>120</sup> - acrescente-se «fotografo» - “filma-se tudo e todos como se a imagem realizada importasse mais do que a experiência vívida”<sup>121</sup>. O que poderia desembocar em algo similar ao comentário de Godard: “I exist more as images than as a real human being, since my only life consists in making them.”<sup>122</sup>. Bem sei que a

---

<sup>118</sup> NEVES, Eduarda – *op. cit.*, p.76.

<sup>119</sup> Talvez seja esse o efeito mais sombrio, e ao mesmo tempo mais vigoroso e inteligente, do capitalismo: perpetuar os seus propósitos pela constante insinuação nas consciências dos indivíduos de formas com as quais se possam libertar dessa homogeneização injuntiva do consumo. O resultado é, porém, um hiperconsumo de individualidades, onde “a expressividade de si é transformada em ideal de massas.” (Lipovetsky, Serroy, 2010: 286).

<sup>120</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean, *op. cit.*, p.286.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

<sup>122</sup> GODARD, Jean-Luc apud BELLOUR, Raymond – **Between-the-Images**. Zurique: JRP | Ringier, 2012, p.121.

observação deste realizador, desde logo de enorme poética em relação ao seu trabalho fílmico, é retirada de um contexto específico que a sustenta na sua razoabilidade. No entanto, o seu uso não é despropositado. Possa a actividade constante de capturar o real pelos indivíduos que buscam “outrar-se pela imagem”, como vimos o colocou Bragança de Miranda, querer aproximar-se de alguma coisa próxima ao espírito do cinema. A tentativa de capturar emoções sempre redobradas e nunca totalmente satisfeitas. Lipovetsky e Serroy baseiam toda a tese de *O Ecrã Global* nessa premissa, que colocam como deriva deste tempo de ecrãs de acesso e manipulação individual: “mais ainda do que os conteúdos audiovisuais, o espírito do cinema apoderou-se dos gostos e dos comportamentos quotidianos, os ecrãs dos telemóveis e das câmeras de vídeo que conseguiram difundir o gesto do cinema à escala individual. Filmar, enquadrar, visionar, gravar os movimentos da vida em geral e da minha vida”<sup>123</sup>. Contribuindo assim para “disseminar o olhar-cinema”<sup>124</sup> que, acrescento, não se poderá só remeter à imagem em movimento, mas também à imagem estática da fotografia. (Não deixámos de estar ainda dentro de lógicas de incorporação de imagens, afinal). No limite, poder-se-á pensar, assim, um olhar em constante atenção? À procura dos melhores cenários para que a construção da «personagem ideal do Eu», tida como uma aproximação para uma existência plena, se desenvolva? Uma certa estetização consumista da vida que torna esses indivíduos *flâneurs* privilegiados da imagem, num espírito idêntico ao *flanêur* de Baudelaire onde a sua actividade, como disse o Zygmunt Bauman, “significa recortar a realidade humana como uma série de episódios – quer dizer em acontecimentos sem passado e sem consequências.”<sup>125</sup>. Porém, essa forma de «escapismo construtor», que se vê hoje tão normalizada, “significa também colecionar os encontros como menos-que-encontros, encontros sem impacto”<sup>126</sup>. (Conservemos novamente a ideia de encontro e a sua fracturação.) Assim, essa atenção não deixa de ser superficial, parcial, onde “o mundo surge como reduzido a um conjunto de variantes da própria pessoa”<sup>127</sup> e onde o pequeno ecrã, neste caso o smartphone, se reveste como dispositivo nascente de uma enganosa consciência

---

<sup>123</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean – *op. cit.*, p.24.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> BAUMAN, Zygmunt – **A Vida Fragmentada – Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2007, p.98.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> HAN, Byung-Chul – **No Enxame. Reflexões sobre o Digital**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, p.73

de um si e de um Outro mas que sai ilidido nessa relação. Diz Byung-Chul Han: “o smartphone faz as vezes de um espelho digital na nova edição pós-infantil do estádio do espelho. Abre um estádio narcísico, uma esfera do imaginário, na qual me incluo. Através do smartphone não é o *outro* que fala.”<sup>128</sup> Recordo-me de *Her* (2013), filme de Spike Jonze, onde o sistema de IA (Inteligência Artificial) Samantha, pelo qual Theodore se apaixona, não passa de uma reverberação exponenciada que parte das próprias características psicológicas deste. Recordo-me, igualmente, do vídeo, de 2005, de Victor Kossakovsky que nos mostra o seu filho Svyato na primeira vez que este se olha ao espelho e toma consciência de si. Mas onde, neste espelho, a tomada de consciência é a de um corpo no espaço, um corpo inserido no mundo e da surpresa que isso motiva na criança, onde um narcisismo<sup>129</sup> tão-só ainda curioso, relacional, se estabelece (um «primeiro» *encontro* consigo mesmo), no espelho do smartphone o narcisismo gerado é o de um vício permanente no Eu imagético na extensão de um Eu individual fracturado e pouco reflexivo, que nem se encontra consigo nem com o Outro, e que por isso motiva tantas tentativas iludidas de que tal possa acontecer pelas imagens.

Derivando ainda mais nestas observações, talvez o espanto (no sentido de emoção) que conduziu os primeiros tempos da fotografia de que Pedro Miguel Frade falou não se queira ainda perdido. Ou a sua memória inconsciente esteja ainda presente. A memória (nos *tempos-lugares* da híper-memória ou da não-memória) de um espanto face a um espanto que se extinguiu por intermédio do sistema mediático e da esfera digital onde “as imagens já não provocam choque porque se tornaram consumíveis”<sup>130</sup>, alisadas pelo seu próprio turbilhão de acontecimentos. Essa reminiscência que conduz, por isso, o indivíduo à concretização exaustiva de imagens que ambicionem conseguir produzir aproximações contemporâneas desse espanto primordial como força. Há um qualquer lastro do desejo mondziano que tenta

---

<sup>128</sup> *Idem*, p.34.

<sup>129</sup> Um possível primeiro momento do narcisismo primordial de que fala Bernard Stiegler, subjacente à individuação individual e colectiva: “permite aos indivíduos projectarem a sua própria unidade do eu num modo evidente tão funcional quanto indispensável, conferindo-lhes, em particular, a capacidade de estabelecerem relações sociais com outros eus para formar um nós, e que, como narcisismo colectivo, constitui o espaço vivível de uma experiência estética que não pode ser senão partilhada” (Stiegler, 2018: 157).

<sup>130</sup> HAN, Byung-Chul - *op. cit.*, p.75.

ultrapassar a extinção do desejo como declarada por Stiegler. Pois, face às “imagens que já não podem ser vistas”, onde encontrar essa possibilidade de perturbação positiva que faça transformar o mundo perceptivo do indivíduo e prolongá-lo de possíveis na sua existência singular? Contudo, a emoção no digital do ecrã do smartphone da produção de imagens e da sua disseminação comunicativa na rede, parece já não se encontrar exclusivamente na vida. Remete-se essencialmente ao «gosto» - porque a “fenomenologia do digital é uma fenomenologia do Gosto”<sup>131</sup> -, a mesma que tão eficazmente sustenta as redes sociais e que se imiscui, por contágio, na mundanidade do vivido, na (inglória) estetização do quotidiano, na actividade do *flâneur* da emoção do real (privado – mas ansioso - da serendipidade da vida), lisa como as imagens que positiva e reverencia consciente ou inconscientemente. Impossibilitado de se espantar, o indivíduo empreende essa demanda da emoção perdida virando-se para si próprio, consumindo e capitalizando o seu próprio corpo, novamente numa lógica de incorporação e exteriorização dessa incorporação, na voracidade de viver mundo, mas estilizando o próprio espelho onde se vê – o espelho abissal de Narciso.

Assim, o olhar enquanto relação, enquanto encontro com o Outro, é mitigado para a lisura reconfortante do ecrã, do ecrã do smartphone, como dispositivo potenciador do reflexo do Eu para si próprio, «lugar» onde “o crescente narcisismo da percepção faz com que o olhar desapareça, que desapareça o outro”<sup>132</sup>.

### III.

O Instagram potencializa, exponencia, leva ao limite, todo o movimento narcísico que se possa já ter efectivado nos ecrãs individuais, no ecrã do smartphone. Um hipernarcísio hiperindividualista que responde, e ao mesmo tempo é resposta, perante o hiperconsumo capitalista dos nossos tempos, onde, roubando novamente uma passagem de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy a respeito da sociedade hipermoderna que em tudo se ajusta à especificidade do Instagram, “através do culto das aparências são expressos os prazeres

---

<sup>131</sup> HAN, Byung-Chul - *op. cit.*, p.65.

<sup>132</sup> *Idem*, p.36.

narcísicos do embelezamento do Eu, de si, mas também a força crescente das imposições e da servidão em relação a marcas onnipresentes.”<sup>133</sup>. Tudo isso são imagens. Nesse sentido, relembro novamente Marie-José Mondzain, o Instagram pode ser visto como uma *máquina* de “fazer fazer”, apoiando-se nas funcionalidades operativas do smartphone (ecrã táctil, ligação em rede, máquina fotográfica e fílmica digital), como sua aplicação, na permissão daquele para a materialização de imagens e para o seu lançamento no fluxo digital da comunidade mediática interligada utilizadora deste programa. Ele é, assim, um mecanismo lubrificador que autoriza os efeitos da incorporação dessas imagens nos corpos dos indivíduos e da sua própria incorporação enquanto imagem – como uma certa imagética-Instagram que, porém, seria tão difícil como impossível de definir face às intermináveis feições polissémicas de imagens e de usos diferenciados por parte dos indivíduos.<sup>134</sup>. No entanto, como abstracção de um estado *instagrâmico*, focando-me exclusivamente nas produções imagéticas quotidianas do indivíduo comum particular<sup>135</sup>, possamos caracterizar essa polissemia imagética como sendo, essencialmente, da ordem da reprodução, da representação, da simulação, ou da “imitação” que Mondzain referiu, deixando o comentário feito num ensaio conjunto de Alise Tifentale e Lev Manovich que me parece de grande pertinência para o que aqui se trata: “to make likeable pictures, you must follow the rules.”<sup>136</sup> «What rules?», podemos perguntar, sem, contudo, haver uma resposta clara a essa interrogação: há um qualquer assentimento de regras, modos de fazer, de construir imagem, implícitas nos usos, mas pouco susceptíveis de que delas consigamos definir nomenclaturas fechadas tanto em relação aos conteúdos como em relação às características técnicas da imagem. Sirva, no entanto, para que desse comentário se possa retirar outra palavra de maior importância na experiência desenvolvida dentro do Instagram: ser “likeable”: a imagem,

---

<sup>133</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean - *op.cit.*, p.196.

<sup>134</sup> Esse, de certa forma é o esforço de Lev Manovich em *Instagram and Contemporary Image* (2017) que a partir de um sistema de hiperdata tentou mapear e dividir em grupos de imagens e distinções de usos, a actividade realizada no Instagram em 16 cidades do mundo.

<sup>135</sup> Deixemos tudo o resto de fora: marcas, organizações, instituições, publicidade, canais, perfis de artistas ou fotógrafos, celebridades da cultura pop, etc. etc.

<sup>136</sup> TIFENTALE, Alise, MANOVICH, Lev – **Competitive Photography and the Presentation of the Self**. [em linha] 2016, p.9 [consultado 16 Mar 2018]. Disponível em:

<http://manovich.net/index.php/projects/competitive-photography-and-the-presentation-of-the-self>.

logo, o indivíduo. O “likeable” dirige, de forma ou outra, toda a actividade do Instagram como uma máquina de acumular, organizar e, sublinhe-se, publicitar experiências, situações, momentos – o seu recorte aplanado em imagem - e que, como consequência, molda as formas de constituir e enformar essas mesmas experiências. Redefine os lugares de uma relação a estabelecer-se. (Se é que, como potência, possa ainda chamar-se «relação».) Porque a relação já não se estabelece plenamente, dobrando-se para dentro da construção do Eu-imagem do Instagram que expõe as suas passagens pela vida como forma de veicular uma imagem construída de si onde a negatividade do Outro (Han, 2016), como implicação interpositiva, não tem lugar efectivo. Porque tudo se pretende positivar, tornar agradável, suavizado, entretém prazeroso (como já o disse Han a respeito do mundo digital): o *like* é a expressão imediata híper-positiva dessa lógica, muito daquilo que faz querer habitar aí. Muito daquilo que estimula uma dependência activa pela masturbação egóica que daí possa suceder e que verte as suas consequências em mais e mais imagens.<sup>137</sup> Se o *like* se mostra, assim, como um acrescento de valor (falsamente) afectivo, poderemos mesmo pensá-lo como um acrescento de valor efectivo, como a marca da acção do capital e do consumo a manifestar-se (daí, também, um movimento de incorporação). A frase de Guy Debord no seu mais que polémico *A Sociedade do Espectáculo*, que apesar de volvidos mais de cinquenta anos desde a primeira publicação é ainda de elevada pertinência e razoável actualidade, é de uma força extraordinária: “O espectáculo é o *capital* a um tal grau de acumulação que se torna imagem.”<sup>138</sup>. Será o Instagram a mais elevada, embora aparentemente inofensiva, imagem do capital contemporâneo? Parece-me, estamos no reino dessas imagens.

(Uma nova flexão-exemplo. Em outro episódio da série *Black Mirror* – “Nosedive” (2016) - uma forma análoga ao Instagram, mas extremamente avançada e presente/imposta/necessária na vida dos indivíduos de uma sociedade, ligando-os a todos

---

<sup>137</sup> Vários cientistas, sociólogos, psicólogos ou, extraordinariamente, mesmo indivíduos ligados à fundação de certas redes sociais têm vindo a falar sobre a dependência que essas redes como sistemas positivistas podem gerar nos seus utilizadores potenciando uma excessiva libertação de dopamina no sistema neurológico que cria um efeito semelhante à excitação viciante encontrada nos casinos. Ver, a título de exemplo, o artigo de Simon Parkin no *The Guardian*, *Has dopamine got us hooked on tech?*, 2018, disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2018/mar/04/has-dopamine-got-us-hooked-on-tech-facebook-apps-addiction>.

<sup>138</sup> DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona, 2012, p.19.

sem exceção, surge como índice ampliado à totalidade da vida quotidiana que se sujeita a uma constante avaliação através das imagens-estados que são lançadas na rede social. A manutenção de um perfil nessa rede que traduz, num sistema de pontos, o capital social do indivíduo conduz à gestão ordeira e premeditada dessa sociedade, dando origem a um conjunto de permissões face a uma economia das relações e de estetização publicitada da vida que se prevêem, sempre, como possibilidade de um aumento da pontuação do indivíduo. Assim, naquele mundo da imagem e das aparências, desde o acesso a certos tipos de emprego, à autorização de entrar, ou não, no local de trabalho, ao arrendamento de casa, à escolha de um carro ou de um lugar num voo, ao maior ou menor número de «amizades» que queiram ser estabelecidas com esse indivíduo, etc., são resultado da pertença a determinados círculos sociais, às “relações” que se estabelecem com outros indivíduos e à troca de pontuações entre eles, à capacidade de maior ou menor espectacularidade das imagens criadas, mesmo da sua apetência em despertar emoções, ou da forma como essas imagens são aceites pelos restantes indivíduos por corresponderem a certos cânones, modas, comportamentos aprovados, bem-vistos, instituídos, homogêneos, ordenados.)<sup>139</sup>

Alise Tifentale e Lev Manovich definem, essencialmente, dois grupos divergentes de utilizadores do Instagram, com objectivos e práticas distintas: os produtores da chamada *Competitive Photography* e os utilizadores da aplicação em *Home mode*. No primeiro grupo, dizem os autores, a “competitive photography is a conscious and educated, aesthetically sophisticated activity, and its practitioners are well aware of the cultural context and meaning of their work. The images are explicitly made for public display and critical evaluation of their technical and aesthetic qualities. [...] The main feature of competitive photography is likeability.”<sup>140</sup>. Esse será, pois, o meio de um tipo de utilizador que se foca exclusivamente em construir um perfil extremamente bem editado que reverte em mais seguidores e, consequentemente, maior número de possíveis *likes*; poderíamos quase pensar essa prática como um trabalho na sua mais corrente acepção, onde à produção corresponde um ganho.

---

<sup>139</sup> Esta realidade distópica ficcional não está, porém, tão longe quanto isso da realidade; basta atentarmos ao sistema social de pontos, ligado à rede de consumo e amizades dos indivíduos, que está a ser implementado na China, já se encontrando neste momento operacional.

<sup>140</sup> TIFENTALE, Alise, MANOVICH, Lev - *op. cit.*, p.6.



Contrariamente, a relação dos indivíduos do segundo grupo com o seu perfil responde a impulsos mais imediatos, quase pueris, de procura de sensações rápidas: “these authors are not trying to get tens of thousands of followers, nor do they share only their very best photos. Instead, they use Instagram for documentation and communication with people they know. They may be happy if their photos get many «likes» and they do not mind getting more people to follow them and comment their photos – but this is not their primary purpose [...] the main value of Instagram’s non-competitive photos is emotional rather than aesthetic”<sup>141</sup>. Resumindo e evidenciando as principais distinções entre os dois grupos, dizem novamente os autores: “for a competitive photographer, the Instagram gallery is a carefully edited presentation of their personal experiences, feelings and ideas – as opposed to a space to document themselves and their friends, or display visually interesting photos of any subject.”<sup>142</sup>.

Seja maior ou menor o número de seguidores que o indivíduo detenha ou adquira, seja o seu perfil público ou «publicamente privado», seja maior ou menor o número de *likes* conseguidos ou pretendidos, seria, do meu ponto de vista, uma atitude bastante *naïve* pressupor, por todas as razões já descritas, que o apelo ao recebimento de positividade comunicativas seja um factor de menor preponderância no segundo grupo face ao primeiro. Quer sejam *likes*, comentários, respostas na caixa de mensagens, novos seguidores ou novas partilhas. Por maior ou menor o ego que anime o indivíduo, essa é uma faceta demasiado inconsciente e pulsional para que esse indivíduo não se sinta tentado ou tocado por um avivar reverberatório de si na rede, mesmo que de forma leve. Para além de que, essa partilha comunicativa - imagens/consentimentos/positividades/sensações - é justamente aquilo que é pressuposto numa rede social de comunicação horizontal e democratizada como o Instagram, que mais não faz do que proporcionar o *espaço* para que essa «sociabilidade» positiva se active. Deste modo, creio, fazer um total afastamento entre esses dois grupos não será consequentemente esclarecedor acerca daquilo que são as condições fundamentais de uma aplicação como o Instagram. Muito pelo contrário, ambos os tipos de produtores de imagens aproximam-se, no essencial, de uma premissa elementar que, aliás, julgo ser a principal razão

---

<sup>141</sup> *Idem*, p.13.

<sup>142</sup> *Idem*, p.16.

do ser-se no Instagram: publicar na rede uma visão construída (mais ou menos artificiosa) de si. Um si-mesmo que constantemente se publicita e activa sucessivos estados de espalhamento que só refletem o seu próprio Eu, de uma maneira ou de outra, com maior ou menor discursividade, com maior ou menor preponderância, com maior ou menor necessidade. É esse o objectivo, essa a consequência. (ou esse o engodo positivo).

O próprio fenómeno *selfie*, formado e disseminado tão rápida e abundantemente pelas redes sociais e exponencialmente explorado no Instagram, formato tipológico que se traduz essencialmente por fotografias do próprio autor do perfil, tiradas por ele mesmo em vários ambientes como forma de reportar a sua participação numa dada experiência, ou confirmar a sua posição em determinado local-situação, poderia aqui ser visto como reduto de exclusividade imediata para essa publicidade do Eu – a sua forma primeira e mais eficaz. Contudo, afastemos a *selfie* de uma *estrita* proximidade histórica ao auto-retrato e à exploração reflexiva, psicológica e temporal de um inconsciente ou mundo inteior, que este subentendia como descoberta e autoconhecimento do Eu subjectivo e idiossincrático.<sup>143</sup> A *selfie* é tributária, sim, de um campo muito menos denso em espiritualidade compreensiva como é o das subjectividades identitárias colonizadas pelo capital, já visto anteriormente com Eduarda Neves. Assim, como nos referem Tifentale e Manovich num outro ensaio sobre estes mesmo assuntos, “selfie is not only a photographic image that we recognize as a self-portrait and which bears a formal resemblance to numerous canonical photographic self-portraits from the nineteenth and twentieth centuries. Instead, selfie is a product of a networked camera. [...] The very raison d’être of a selfie is to be shared in social media. It is not made for maker’s own consumption and contemplation. By sharing their selfies, Instagram users construct their identities and simultaneously express their belonging to a certain community. Thus performing the self is at once a private act as well as a comunal and public activity.”<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> Na *selfie*, é exactamente um movimento inverso ao descrito por Simón Marchán Fiz no prefácio a *O Auto-retrato. Fotografia e Subjectivação*, de Eduarda Neves: “o auto-retrato estabelece ligações com as presenças incómodas de sujeitos que parecem reviver numa multiplicidade vozes” (Marchán Fiz apud Neves, 2016: 11).

<sup>144</sup> TIFENTALE, Alise, MANOVICH, Lev – **Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media**. [em linha] 2014, p.8 [consultado 16 Mar 2018]. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/selfiecity-exploring>

Mas quanto a essa performatividade do Eu não a poderemos mesmo encontrar em qualquer manifestação imagética criada num perfil de Instagram? Mesmo nas mais simples e imprevisíveis publicações, mesmo em imagens que não são criadas pelo autor mas sim tão-somente adicionadas ao seu perfil? Encaro a *selfie* não só como um produto específico, mas sim enquanto conceito expandido, transversal em todo e qualquer perfil e nas suas imagens, porque o que está verdadeiramente em causa é essa construção de um Eu-imagético que permita uma putativa valorização de si pelo que é mostrado em reflexo da personalidade identitária do seu autor ou, mesmo, pela sua ficção como imaginário potenciado e desejável. Seja a exposição da sua participação em certa situação, seja um auto-retrato, o retrato de um alguém-outro, uma paisagem, a compra de um novo produto, a publicidade a uma festa, actividades com os amigos, com a família, etc. Tudo se expõe como manifestações de um Eu, porque tudo concorre para adensar a percepção que os outros utilizadores têm sobre determinado perfil. O Outro, dentro destas dinâmicas previsivelmente circulares, mais não faz do que servir de espelho instrumentalizado, convexo, que devolve ao indivíduo a sua forma projectada, o seu transmutável reflexo.

Esta é maioritariamente a forma como olho o Instagram. Permitindo-me o jogo de duplos significados: embora nele pouco ou nada encontre como potência do olhar.

Ainda assim, seriam legítimas, e novamente importantes de serem referidas, perspectivas menos condenadoras vindas dos autores a cujas análises tenho recorrido para pensar o Instagram, aplicação que em muito deve semelhanças na sua origem a dispositivos passados como a câmara Kodak Instamatic ou a Polaroid (Manovich, 2017), esta última, desde logo, numa afinidade tão grande quanto ao formato quadrangular das suas fotografias, o mesmo que é, por pré-definição, característica do Instagram. Perspectivas essas que o encaram como potenciador de um maior relacionamento com a imagem e do desenvolvimento de uma literacia fotográfica (Tifentale, Manovich, 2016), ou como força activa para a formação de uma sociedade estética (Manovich, 2017), pela facilidade de, ao capturar a imagem, poder editá-la, manipulá-la esteticamente a partir dos seus filtros e recortes, ao mesmo tempo que é incutida, por isso, uma estetização da vida visando a partilha

---

das imagens polidas e melhoradas com a comunidade ou rede próxima de contactos. (Pergunto eu, onde ficará a estética de Rancière nessa sociedade. Talvez num vislumbre longínquo, ainda que sofrível).

Lev Manovich expõe, inclusive, uma posição que me parece bastante curiosa e que poderia rebater a ideia de um olhar desatento em aceleração que tentei explorar no primeiro capítulo. Diz o autor ao referir-se àquilo que define como *instagramism* (uma prática tipificada que se traduz num planeamento constante e artificialização das imagens, experiências de vida e seus lugares-cenários, procurando sucessivamente esses possíveis), uma forma extrema da já referida *Competitive Photography*: “the neologism «Instagram» suggests speed, quick decision, and fast action (...) Instagramism needs slowness, craftsmanship, and attention to tiniest detail.”<sup>145</sup>. Em página anterior: “We may think that what started as a platform for «producing photos on the go, in the real world, in realtime» has in a few years become its opposite – a platform where nothing is in real-time and instead every photo’s composition, colors, details, posting time, tags, and position in user’s gallery are rationalized and engineered.”<sup>146</sup>. Contudo, essa atenção de que fala Manovich, que visa exclusivamente a publicação da imagem na rede esperando daí efeitos específicos, não me parece que seja uma atenção como possibilidade de crescimento interior. Assim, da mesma forma que uma desatenção veloz erode a possibilidade do Outro se demorar no indivíduo, uma atenção «instagramista», diria eu muito pouco contemplativa, que se foca exclusivamente na fabricação de imagem e é sempre uma reverberação do próprio Eu seu construtor, afasta igualmente a presença do Outro relacional.

Voltamos sempre a essa reverberação do Eu e da construção de um si pela imagem. Algo onde uma identidade se active e positive (uso a ironia). Um perfil que se aproxime de forma tão deturpada, mesmo antagónica, da ideia de casa que Catarina Real elabora como construção e reflexo do indivíduo – “casas para pensamento, casas para afectos ou casas para

---

<sup>145</sup> MANOVICH, Lev – *Instagram and Contemporary Image*. [em linha] 2017, p. 95 [consultado 20 Mar 2018] Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>

<sup>146</sup> *Idem*, p.21.

corpos. E dessas casas resultarem imagens, e não das imagens resultarem as casas”<sup>147</sup>. Estamos do lado das imagens que resultam casas. Imagens que são fabricadas para serem casas. E nestas casas, as paredes são totalmente transparentes, feitas para que se possa ver para dentro. É esse refúgio na imagem de que anteriormente falei, a construção de uma narrativa pessoal dentro do digital que afaste a arbitrariedade instável da vida e reverta um já longo processo de destruturação e desacreditação das suas narrativas de estabilização. Mais uma vez, a vontade de cinema que anima o ecrã digital, vista com Lipovetsky e Serroy, entra aqui como motivação e conformação das imagens produzidas que compõem o perfil do Instagram. Tifentale e Manovich referem-no de igual forma: “Instagram galleries are structured like modern fiction films: some shots show the hero, while others do not – and together, they construct a coherent story as seen by a narrator”<sup>148</sup>. Se pensarmos, para além das fotografias, nos pequenos vídeos e *stories* (retalhos videográficos ou fotográficos de curta vigência na aplicação) que compõem um perfil de Instagram, essa hipótese só se reforça. Imagens estáticas ou em movimento que se positavam como possibilidade de criar micronarrativas próprias. Contudo, esse refúgio sucessivamente construído, que é uma tentativa de construção (mesmo que seja inconsciente) de um si-próprio singular e individual transposto, por extensão – diria *desacreditadamente*, substituição – para o si-perfilado do Instagram, e que num rasgo filosofista poderíamos, no limite, entender como a organização do escopo memorial do indivíduo, nada mais faz, novamente a mesma ideia, do que se prever como publicitação dessas construções na rede. Reforce-se: é esta a impulsão mais premente, cobrindo-se de um qualquer ludismo que permite ao indivíduo um divertimento, uma distração, o sentimento de que está num jogo viciante onde só há vencedores e cujo tabuleiro é a própria paisagem da vida. Um possível resultado, retiramo-lo ao dito de Lipovetsky: um “consumismo experiencial [de] transformação da memória em divertimento-espectáculo”<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> REAL, Catarina – **do Sentido: observações sobre Postura, cartografia de deus-Menor em agimento (agir+pensamento)**. Lisboa, 2017, p. 47. [dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].

<sup>148</sup> TIFENTALE, Alise, MANOVICH, Lev - *op. cit.*, p.17.

<sup>149</sup> LIPOVETSKY, Gilles – Tempo Contra Tempo ou a Sociedade Hipermoderna. In LIPOVETSKY, Gilles, CHARLES, Sébastien – **Os Tempos Hipermodernos**. Lisboa: Edições 70, 2014, p.90.

O Instagram é, assim, um *lugar* de sedução: ele oferece a possibilidade de espectáculo, invertendo-o: permite que seja o indivíduo o centro do seu próprio espectáculo, o seu produto e o seu fim – a sua última e única razão e o colector dos seus dividendos: as palmas da audiência. Deixando-se levar, caído nesse abismo mascarado que, tenta, o faça distinguir na massa, sem entender, porém, que é justamente nessas concretizações que se empreende a distância que o afasta de si próprio e do Outro. É a distância do espectáculo que Guy Debord profetizou: “uma distância onde abunda a distração, sem lugar para a reflexão ou para a compreensão”<sup>150</sup>. Integrando o espectáculo criado por si e potenciado pela rede de contactos aos quais se liga na rede imagética, o indivíduo acede de forma rápida, fácil e perpetuadora, à existência espectacular e ecrânica que tão arduamente os trabalhadores da distopia de *Black Mirror*, com a qual finalizei o segundo capítulo, poderiam almejar alcançar. De Debord permito-me trazer ainda outro comentário que não será de todo desfasado para estas breves (e certamente muito incompletas ou oblíquas) observações sobre o Instagram: “o homem separado do seu produto produz cada vez mais poderosamente todos os detalhes do seu mundo e, assim, encontra-se cada vez mais separado do seu mundo. Quanto mais a vida se vai tornando um produto seu, tanto mais ele está separado da sua vida.”<sup>151</sup>

#### IV.

Na obra *Do Comer e do Vestir*, Honoré de Balzac introduz a ignóbil figura do glutão, referindo-se a ela como sendo a mais vil personagem de toda a gastronomia: “indiscutivelmente o ser da gastronomia que menos estima nos merece é o glutão; ele come... ele come novamente... ele come sem parar... mas sem método, sem inteligência, sem espírito; come porque tem fome, porque tem sempre fome [...] um caso de necessidade dos sentidos”<sup>152</sup>. Este glutão voraz, com sede de aprisionar velozmente todos e quaisquer alimentos dentro de si, vivendo para o fazer, sentindo satisfação e conforto ao consegui-lo,

---

<sup>150</sup> DEBORD, Guy – op. cit., p.90.

<sup>151</sup> *Idem*, p.33.

<sup>152</sup> BALZAC, Honoré de – *Do Vestir e Do Comer – algumas notas*. Lisboa: Padrões Culturais Editora, 2008, p.49.

está, porém, privado daquilo que Balzac entende como o “princípio fundamental da gastronomia, a arte sublime de mastigar.”<sup>153</sup>.

Que o mastigar de Balzac possa ser o mastigar do olhar, o mastigar da consciência, o mastigar do pensamento. O mastigar fundador de uma relação. Um mastigar que ruma o seu alimento (os elementos do mundo que chegam pela visão, o Outro na sua plenitude e alteridade), demorando-se no seu sabor, apercebendo-se das suas texturas, das suas nuances gustativas. Um mastigar que, ao ser realizado, possa trazer a lembrança de outros mastigares, dos lugares-outros onde foram feitos, de outras mínimas ou fortes percepções<sup>154</sup> de sabores de mundo. Um mastigar que é a permissão de entrada dessas percepções nos *lugares* do pensamento. Esse mastigar agencia a tensão do devir. Mastigar como devir alimento na boca – através do olho. Deixando que esse alimento entre em nós e, fundamentalmente, nessa passagem, deixe a sua marca, mais subtil ou mais densa. A marca duradoura do Outro em que tocámos, do Outro que nos *tocou*.

Um certo tipo de compulsão produtiva de imagens dentro do smartphone – a experiência a que me reporto neste estudo –, que engloba aqueles que são os desenfreados registos fotográficos e videográficos como elementos tipificados de apreensão da experiência ou da sua pressuposta construção através da imagem por parte dos indivíduos, é próxima da actividade do glutão balzaquiano que “engole pedaços inteiros; eles atravessam-lhe a boca sem sequer lhe fazerem cócegas no palato, sem despertarem a menor ideia; vão desperdiçar-se num estômago de capacidade assombrosa.”<sup>155</sup>. Aliás, essa não-mastigação é característica do próprio mundo digital e do mundo dos ecrãs, cuja acelerada velocidade de surgimento das imagens ou informação não permite que sejam demoradamente processadas pelo pensamento.

Mas porque nos focamos no smartphone, poderá este ser, hoje, o dispositivo cuja feição mais se assemelha a esse assombroso estômago da personagem de Balzac. Sendo esse

---

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> Faço uma alusão ao conceito de “pequena percepção” explorado por José Gil na sua obra *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*.

<sup>155</sup> BALZAC, Honoré de – op. cit., p.49.

repositório, por excelência, de acumulação de experienciais individuais, o smartphone surge como álbum de memórias sempre presentes e sempre acessíveis, cuja extensão, porque digital e ligada à rede, é infinita, permitindo, assim, um adensamento dessa mesma actividade de produção imagética sempre insatisfeita. O smartphone, na contemporaneidade, surge, deste modo, como manancial de memória imediato, substituindo os modos de produzir arquivo ou mesmo sobrepondo-se a este, desestruturando-o na premissa base que o sustenta: a organização da memória através de um processo selectivo. O smartphone, e todo o digital, diga-se, permite a não selecção da memória, porque tudo se permite registar e poder guardar. É, como resultado mais previsível, conducente a uma impossibilidade de esquecer, aquela que, no seu movimento inverso, vimo-lo com Helder Gomes, engloba a própria formação experiencial de mundo e permite o seu desenvolvimento. É também a mesma impossibilidade de esquecer à qual Irineu Funes, no conto de Jorge Luís Borges, ficou vaticinado, lembrando-se de todos os pormenores de todas as situações de toda a sua vida, de todos os seus pensamentos. Porém, diz-nos o narrador que nos apresentada essa estranha personagem: “suspeito, no entanto, de que não era capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos.”<sup>156</sup>. O pensamento actualiza-se, assim, numa discursividade memorial que nele actua como tensão e propulsão. Desta maneira, no smartphone, a memória enquanto narrativa, enquanto “relato do qual o esquecimento faz necessariamente parte”<sup>157</sup>, alisa-se “na adição e acumulação sem lacunas”<sup>158</sup> própria da sua mediação digital. As micronarrativas individuais do smartphone (do Instagram, também e sobretudo) são assim narrativas a-memoriais, porque de tão velozes e cumulativas, não permitem o esquecimento. Mas, nem tão-pouco permitem a formação de memória. É esse paradoxo que parece habitar todo o digital e, consequentemente, o smartphone: a possibilidade de construir memória e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de que ela se active no indivíduo, porque cai nesse estômago imenso que tudo abarca e que nada parece digerir. Porque, tendo-se passado da

---

<sup>156</sup> BORGES, Jorge Luís – Funes ou a Memória. In BORGES, Jorge Luís - **Ficções**. Lisboa: Biblioteca Visão, 2000, p. 79.

<sup>157</sup> HAN, Byung-Chul – **Psicopolítica – Neoliberalismo e novas técnicas de poder**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2015, p.75.

<sup>158</sup> *Ibidem*.



memória ao hipermemorial (Lipovetsky, Charles, 2014) com o digital “as recordações transformam-se em informações ou mercadoria. Deslocam-se para um espaço sem tempo, a-histórico. O apagamento da memória, do tempo histórico, precede a gravação da informação”<sup>159</sup>.

Como derivado, resta saber, de que forma a não-mastigação acelerada que encontramos no smartphone e que se exponencia no Instagram, essa voracidade imagética, se pode consubstanciar nas malhas da memória a que se pode chamar interior (a do indivíduo e não a do digital - extensivo em extensão -, substitutiva da sua própria memória), e servir de alimento ao espírito formulador de pensamento agenciado por relações e encontros estabelecidos, ou seja, pela transitividade do Outro no indivíduo. Num indivíduo glutão de imagens, onde os alimentos-objectos transformados em imagem passam pela boca-olho sem deixar marca memorial, caindo no estômago-memória artificial do repositório digital que é o smartphone, de que forma se dá uma plena afectação consumada em experiência?

Seria, no entanto, abusivo pensar que toda a experiência plena se pode consubstanciar em memória operativa (embora não deixe eu de prever que possa existir algum tipo de sedimento caído no rio perene do inconsciente memorial), porque a “consciência não retém tudo”<sup>160</sup>. Faço, por isso, somente a nota de que a memória actua sobre e sob o olhar, favorecendo a força desenvolta da sua relação com o mundo. Mas nem isso poderia ser um axioma incontestável: basta pensarmos em indivíduos que sofram de amnésia, por exemplo. Assim, o que se torna para mim essencial é a afectação mútua, perceptiva, entre o Eu e o Outro, que é tanto háptica, sensorial, como cognitiva ou mesmo espiritual, que reveste a experiência plena e propicia o acendimento do pensamento.

Pois, se pretendo, aqui, empreender algumas considerações sobre o olhar contemporâneo mediado pelo ecrã do smartphone na sua observância relacional entre o indivíduo e o mundo, entre o indivíduo e o Outro, não poderei deixar de prescrever alguns dos constrangimentos escópicos e afectivos que esse repositório ecrânico delimita, como

---

<sup>159</sup> HAN, Byung-Chul – **O Aroma do Tempo – Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2016, p.18.

<sup>160</sup> STIEGLER, Bernard – op. cit., p.162.

“uma revolução copernicana que modifica a própria maneira de estar no mundo”<sup>161</sup> contaminando a própria forma como as percepções podem nascer, desenvolver-se, evoluir para o plano do pensamento.

Se com Eduarda Neves, referindo-se às reflexões de Merleau-Ponty, podemos receber uma ideia de “a consciência não ser pura representação, mas sim inscrição, corpo próprio no mundo”<sup>162</sup>, e se, indo directamente à fonte, é esse autor que nos diz que “o humano está aí quando, entre vidente e visível, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se ateia esse fogo que não mais cessará de arder, até que determinado acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria podido fazer”<sup>163</sup>, podemos entender o olhar relacional, uma vez que “o mundo está à minha volta e não à minha frente”<sup>164</sup>, como essa força que capta as irradiações do espaço e do Outro, também de si, devolvendo-as à consciência em forma de pensamento criando um elo de circularidade e activação. É esse encontro com o invisível das coisas como o disse Ponty, enquanto movimento, força e agenciamento imbricativo, como também o demonstrou José Gil<sup>165</sup>, que inaugura um estado de afectação e, assim, de engendramento de uma relação. O mesmo invisível de que falara Bragança de Miranda ou Mondzain a respeito da imagem que simultaneamente é o Outro e o seu eco em nós. O mesmo invisível virtual de que falara Deleuze. Assim, “o olho realiza o prodígio de abrir à alma o que não é alma, o bem-aventurado domínio das coisas, e o seu Deus, o Sol”<sup>166</sup>. Mas, se ainda resgatando algumas notas de Henri Bergson, em quem, de resto, Merleu-Ponty se apoia, e que só reafirmam estes ditos, se percebe que a “a percepção só pode ser algo dos próprios objectos; ela está neles antes do que eles nela”<sup>167</sup>, sendo esse «estar nos objectos» uma virtualidade de acção

---

<sup>161</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean - *op. cit.*, 251.

<sup>162</sup> NEVES, Eduarda – *op.cit.*, p.94.

<sup>163</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – **O olho e o espírito**. Lisboa: Nova Veja, 9ª edição, 2015, p.22.

<sup>164</sup> *Idem*, p.48.

<sup>165</sup> Ver GIL, José – **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções- Estética e Metafenomenologia**, 2ª edição. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2ª edição, 2005.

Ver GIL, José – **Poderes da Pintura**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2015.

<sup>166</sup> *Idem*, p.65.

<sup>167</sup> BERGSON, Henri – **Matéria e Memória**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990, p. 188.

potencial, uma afectação que se torna mútua - “essa acção virtual das coisas sobre nosso corpo e de nosso corpo sobre as coisas”<sup>168</sup> -, que pensar, então, sobre a potencialidade da percepção (que do meu ponto de vista é sempre uma relação) feita através do smartphone, onde a acção potencial do Outro sobre o indivíduo se mitiga vertiginosamente, soçobrando mesmo para um tipo de relação que maioritariamente “fall into the self/ self/ self desire”<sup>169</sup>, como vimos ser a tendência maior ou a consequência, consciente ou inconsciente, a respeito do smartphone e, principalmente, do Instagram? Essa acção potencial mútua, que é a afetação, não é, portanto, somente uma sensação pura, acção real com pouca distância, como o diria Bergson, sendo que aquela se prevê sempre numa certa distância que é o que activa essa ideia de potencialidade enquanto força-movimento. É, de novo, a distância de que Bragança de Miranda falara acerca da imagem e que, vimos com Mondzain, é rebatida na incorporação. Assim, o digital, e especificamente o smartphone, atrofiariam tanto o Outro na sua distância espiritual (que, não posso deixar de fazer a nota, Bergson faz equivaler, de certa forma, ao plano da memória *lato sensu*), como na sua distância estritamente espacial: “o tocar com a ponta dos dedos no ecrã táctil elimina a distância que constrói o outro na sua alteridade, elimina-o. Disponho do outro”<sup>170</sup>, dirá Byung-Chul Han. Mas, se entrevendo numa nova passagem de Merleau-Ponty que relembra Descartes, “os cegos «vêm com a mãos», o modelo cartesiano da visão é o tacto”<sup>171</sup>, então nesse tocar com a ponta dos dedos no ecrã estaria mais em causa a manipulação das características do Outro que o indivíduo reverte em imagem – uma imagem que, de resto, assimila sempre o reflexo próprio do indivíduo -, o que conduz principalmente a uma distância do espírito e do pensamento. No entanto, o próprio tacto no smartphone não encontra diferenciais que conduzam a uma qualquer erupção do ser, nem do Outro, alisando-se na face perfeita do ecrã o que, obviamente, não deixa de encontrar nesse encurtamento da distância física levada a zero uma causa concorrente na deflagração da relação (não) estabelecida. O tacto no smartphone revela-se, se o pensarmos unicamente como um contacto físico, empobrecido: não tem

---

<sup>168</sup> *Idem*, p.191.

<sup>169</sup> REAL, Catarina – notes on self representation as image-metaphor. **XRivista** [em linha], nº3, 2018, p.110 [consultado 9 Set 2018]. Disponível em: [https://issuu.com/xrivistadartista/docs/xrivista\\_pg](https://issuu.com/xrivistadartista/docs/xrivista_pg)

<sup>170</sup> HAN, Byung-Chul – **No Enxame. Reflexões sobre o Digital**. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2016, p.36.

<sup>171</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice – *op.cit.*, p.34.

fissuras, nem relevos, nem nuances. Ao mesmo tempo o tacto do olhar, enquanto força ecoada de agenciamento sucessivo de afetações, desvanece-se para cair no mesmo alisamento de que participa o dedo. Não sente nenhum eco, nada se acende, nada permite abrir. No ecrã do smartphone, o mundo deixa de estar à volta do indivíduo para passar a estar sempre à sua frente e lá, fazendo aí o olhar, este torna-se uma espécie de olhar de Medusa, que transforma o Outro em pedra, numa pedra lisa e sem defeitos, espelhada, onde o indivíduo se revê não vendo verdadeiramente o Outro que só serve como espelho.

Lipovetsky e Serroy referem, trazendo no seu dito a lembrança do dito de Godard, que “face ao grande ecrã, o espectador levanta os olhos, perante a televisão, baixa-os...”<sup>172</sup>. Posso dizê-lo facilmente: face ao ecrã do smartphone, o indivíduo baixa os seus olhos ainda mais. E se aquele comentário pretendia ser uma metáfora bem conseguida, basta observarmos a sua concretização prática nos indivíduos de cabeça baixa a olhar para o dispositivo móvel nas suas mãos (logo após terem tirado uma fotografia ou «realizado» um curto vídeo). Mas quanto a esse baixar ou levantar os olhos, que tanto do pensamento de Walter Benjamin traz por arrasto, parece-me a mim que Godard se referiria, essencialmente, a uma experiência de tempo, de demora, que este encontraria no cinema e não na televisão da cacofonia de imagens velozes e aceleradas sem espaço de respiração. Enfim, uma experiência em atenção, em mastigação da imagem, por oposição a uma experiência desatenta, sem mastigação, de assimilação reflexiva. (O glutão de imagens será um telespectador nato, nestes termos.) Benjamin, desde logo, repudiaria essa ideia - pelo menos em relação ao cinema, uma vez que o contacto deste autor com a televisão deveria ser praticamente inexistente, tendo falecido anos antes da primeira televisão em série ter sido sequer posta no mercado. Mas a respeito do cinema, este autor perspectivava-o como indutor da distração do indivíduo, das massas, e condutor à sua absorção— do filme - no corpo dos espectadores (uma já presumida incorporação pelas imagens em veloz aparição e desapareção que se oporia a um “participar/entrar na obra”). A atenção contemplativa,

---

<sup>172</sup> LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean - *op. cit.*, p.205.

accional do pensamento, sairia lesada: “de facto, a sucessão de imagens perturba o processo de associação daquele que as observa”<sup>173</sup>.

Diz Raymond Bellour, numa clara afinidade com Benjamin, num esforço de diferenciação da relação de afectação perceptiva e implicação do indivíduo no cinema e na fotografia, citando inclusivamente Barthes: “the spectator of the cinema is idle, yet hurried. He follows a thread that at times seems to move too slowly, but that suddenly goes too fast once one tries to halt it. «Do I add to the image in movies? I don’t think so; I don’t have time: in front of the screen, I am not free to shut my eyes; otherwise, opening them again I would not discover the same image» On the other hand, before a photograph, you always close your eyes, more or less: the time it takes (theoretically infinite, above all repeatable) to produce the «supplement» necessary for the spectator to enter into the image.”<sup>174</sup>. O comentário, que nos pode parecer estranho ou demasiado anacrónico, é dirigido principalmente para que se possa fazer uma análise a um certo nicho do cinema caracterizado por uma maior lentidão da imagem ou pela inclusão, em corte, do estático do fotográfico na sequência fílmica, fazendo com que aquela tempere a histeria do filme e permita o pensamento reflexo do espectador em maior grau de intensidade (Bellour, 2012). No entanto, daqui poderíamos retirar a ideia de que a fotografia, realmente, e sempre, permite esse tempo de paragem e atenção maiores. Sê-lo-á, decerto, para um certo tipo de fotografia e para as circunstâncias em que seja apresentada ou se interponha numa relação. Mas que dizer a respeito da velocidade imagética do glutão de imagens através do smartphone? Que as produz de forma tão ligeira e pronta, e que, principalmente, as vê, consumindo-as, de forma tão veloz? É voltar de novo a afirmar, lembrando Stiegler, a gramatização do indivíduo pelo smartphone e as consequências perceptivas que isso introduz. Se virmos, então, com Lipovetsky e Serroy, ter o espírito do cinema imbuído muita da experiência que se possa encerrar imageticamente dentro do ecrã individual, conduzindo, segundo os autores, a uma cine-visão, que eu remeto para o plano do desejo, possa, ainda assim, seguindo Godard, ser

---

<sup>173</sup> BENJAMIN, Walter – **A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica** in BENJAMIN, Walter - **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2012, p.89.

<sup>174</sup> BELLOUR, Raymond – **Between-the-Images**. Zurique: JRP|Ringier, 2012, p. 87-88.

a percepção do indivíduo através deste aparelho maioritariamente tributária de um, ainda que questionável, espírito da televisão. Uma tele-visão. Um tele-olhar?

Bauman, em 1995, já havia sintetizado muito do que aqui se diz: “a liberdade suprema é dirigida para o ecrã, vivida com superfícies por companhia, e chama-se zapping.”<sup>175</sup>. No zapping não há tempo para o Outro, não há demora, só passagem: pelo olho, sem nada deixar, sem deixar qualquer marca. Sem tempo para que o Outro possa agir sobre o indivíduo. O smartphone e, principalmente, o Instagram são esses locais ideais do zapping.

---

<sup>175</sup> BAUMAN, Zygmunt - *op. cit.*, p.99.

#### 4. Vertigem do Espectador, da Exposição e da sua experiência

Diz Bragança de Miranda: “dado o desaparecimento dos simulacros históricos que protegiam a carne, é na arte que ainda se joga a possibilidade de inventar outros, para criar o espaço onde se pode resistir à avassaladora mobilização da carne pela técnica e pelo dinheiro.”<sup>176</sup>. De vários pontos de vista, concordo com esta afirmação. No entanto, será justo pensá-la fora daquela que é a experiência específica do artista, à qual me parece que o autor se refere preferencialmente. Não contesto a hipótese de a arte se consagrar como esse espaço narrativo de liberdade e escapismo daquelas que são as condições opressivas e unificantes do mundo de consumo e do capital, nem tão-pouco ponho em causa o próprio fazer artístico que, espero, possa sempre conservar essa liberdade. Uma liberdade que assegura o próprio fazer e dizer artísticos. Malgrado considerações minhas sobre lógicas internas dos sistemas galerísticos, museológicos, entre outros, que asseguram a sobrevivência e continuidade tanto do mundo da arte, dos artistas e outros agentes subsidiários, e que poderiam remeter a objecções sobre a arte e os seus objectos e situações específicas como lubrificadores de uma lógica de mercado que é ontologicamente externa à arte em si mas extremamente condicionante na prática, é ainda Bragança de Miranda que afirma: “mal as obras estão acabadas, de imediato se precipitam no mundo dos objectos e sofrem o destino destes. Daí a necessidade de lutar contra o esteticismo que permeia a vida actual, e que produz os modelos de que se serve a economia generalizada em que vivemos”<sup>177</sup>.

Se a arte pode ser o espaço de liberdade e insurreição do artista, se a arte pode ser o *lugar* ou *espaço* de encarnação de novas mitologias de estabilização individual, é igualmente o espaço onde aquele que olha, o espectador, pode experimentar a liberdade do seu olhar, encontrar-se nos objectos que vê, individuar-se com essas imagens que o transcendem e que lhe criam ecos de virtualidade no corpo e no espírito. Se, com a morte de Deus, o maior dos simulacros históricos, se com a destruturação linear da própria História (que, de resto, não deixa de ser uma consequência do pensamento judaico-cristão), o museu (figura que nos é

<sup>176</sup> BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. – **O Corpo e a Imagem**, 3ª edição. Lisboa: Nova Veja, 2017, p. 167.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

mais próxima e facilitadora para a operacionalidade destes ditos) se pode entender como o novo templo, numa ideia amplamente generalizada e quase tornada lugar-comum, então a arte poderá ser o plano privilegiado do encontro com o Outro na sua alteridade transcendente. Transcendente porque nos excede a nós, indivíduos. A arte como um plano privilegiado de afectação do Eu ao encontrar-se com o Outro que olha e que o olha de volta.

Catarina Real, sobre o encontro do indivíduo com o objecto artístico, diz-nos: “possa não julgar, só tomá-lo, aceitá-lo na sua existência e dar-lhe a possibilidade de abrir uma brecha em mim, tal como eu, ainda em reminiscência do meu poder de espectador que se emancipou, posso abrir uma brecha nele. Com feridas abertas um no outro, a indiferença com que nos poderíamos cruzar é inútil: já nos encontramos.”<sup>178</sup>. A obra de arte como o Outro de um encontro. O museu, a Exposição, como um lugar de encontros. É, derradeiramente, a abertura ao mundo de que falara Heidegger: “a obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém em aberto o aberto do mundo”<sup>179</sup> ao mesmo tempo que é, em certa medida, uma aproximação ou participação, por parte do indivíduo-espectador, da condição de experiência de que falara Merleau-Ponty a respeito do artista, apoiando-se nos dizeres de Klee: “«[...] creio que o pintor deve ser trespassado pelo universo, e não querer trespassá-lo [...] ser interiormente submergido, enterrado.» Aquilo a que se chama inspiração deveria ser tomado à letra: há verdadeiramente inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser”<sup>180</sup>.

Esse trespassar, como sinónimo de respiração do ser em experiência plena da obra de arte, é, para mim, equivalente a um estado de emoção tal como Didi-Huberman a interroga: “não será uma *emoção* uma *e-moção*, quer dizer, uma moção, um movimento, que consiste em colocar-nos de fora (*e-*, *ex-*), de fora de nós mesmos?”<sup>181</sup>. Pergunto eu: não será esse movimento o movimento do olhar relacional, do olhar que motiva, e mesmo transcreve, uma relação plena fundadora da experiência, do olhar através do qual o indivíduo devem

<sup>178</sup> REAL, Catarina – **do Sentido: observações sobre Postura, cartografia de deus-Menor em agimento (agir+pensamento)**. Lisboa, 2017, p. 42. [dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].

<sup>179</sup> HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2014, p.35.

<sup>180</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, op.cit., p.29.

<sup>181</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges– **Que emoção! Que emoção?** Lisboa: KKYM, 2015, p.25.



mundo? O autor, informando os seus ditos, dá-nos chaves de compreensão a partir de outros pensadores que respondem a esta pergunta: com Jean Paul Sartre – “a emoção é uma certa maneira de apreender o mundo.”<sup>182</sup>; também com Merleau-Ponty (a circularidade é aqui reveladora de uma continuidade repleta de forças vitais) – “Merleau-Ponty dirá que o acontecimento *afectivo* da emoção é uma abertura *efectiva* – uma abertura: logo, o contrário de um impasse -, uma espécie de conhecimento sensível e de transformação activa do nosso mundo.”<sup>183</sup>. É a respiração em activação do ser, como visto com já com esse autor; e vejamos, desde logo, a ligação a um mesmo sentido com Heidegger e a abertura fissural, e *fissurante*, do mundo através da obra de arte.

A conclusão de Didi-Huberman é sintomaticamente expressiva: “as emoções, como são moções, movimentos, comoções, são também *transformações* daqueles ou daquelas que estão comovidos. Transformar-se é passar de um estado a outro: [...] a emoção não se pode definir como um estado de pura e simples passividade. É mesmo através das emoções que podemos, eventualmente, transformar o nosso mundo, na condição, é certo, de que elas se transformem elas próprias em pensamentos e acções”<sup>184</sup>. Mais à frente, ainda: “as emoções têm uma potência – ou *são* uma potência – de transformação. Transformação da memória para o desejo, do passado para o futuro.”<sup>185</sup>. É esse ser potência de transformação, movimento de transformação, que vejo como causa primeira e consequência última de toda a obra de arte no seu momento de *encontro* com o indivíduo que a experiencia através do olhar. A emoção sentida, que afasto genericamente de uma emotividade ou mera sensação, mas que poderá não deixar de as prever (a subjectividade do indivíduo a ele lhe pertence), é esse estado do ser tocado pelo Outro, uma afectação na percepção do corpo e do espírito que active o pensamento e gere acção – uma acção que não necessariamente física, mas, primeiramente, a acção da consciência a trabalhar, a agir através do olhar, a formar pensamento, a criar individuação.

---

<sup>182</sup> SARTRE, Jean Paul apud DIDI-HUBERMAN, Georges, *ibidem*.

<sup>183</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges - *idem*, p.26.

<sup>184</sup> *Idem*, p.39.

<sup>185</sup> *Idem*, p.45.

Assim, se Catarina Real nos diz que “toda a exposição (exposição enquanto termo enquadrado dentro de um dizer de mundo artístico/cultural) carrega na sua identidade a de um percurso: os visitantes, espectadores, passeiam-se pela exposição. Poderá ser uma relação mais ou menos imersiva, consoante o carácter performativo, instalativo, escultórico, pictórico, videográfico... Mas: toda a exposição é um percurso.”<sup>186</sup>, possa esse percurso não ser somente um modo discricionário de posições num determinado espaço, mas, e com maior relevância premente, o percurso de uma interioridade que acumula<sup>187</sup> experiência e activa pensamento. Um percurso que transforma o indivíduo, que o faz levantar os olhos como o dizia Walter Benjamin reportando-se à aura da obra de arte, essa “manifestação única de uma longura, por muito próxima que esteja”<sup>188</sup>, que significativamente afecta o olhar, ou, no limite é exactamente por ele formada como ressonância do objecto-Outro no espaço interior do corpo e, por isso, também do espírito. A aura está, assim, no plano constitutivo de potencial nascente no indivíduo, e não só solitariamente como característica intrínseca ao objecto – único, como o entende Benjamin, definindo o “valor de presença” face ao objecto como condição *sine qua non* para a experiência da aura que já se encontra nele. “A aura é o corpo irradiado pelo olhar”<sup>189</sup>, afirma José Gil.

Partindo desses entendimentos, permito-me igualmente afirmar, fazendo uma flexão nos pressupostos: a aura não se experiencia, ao contrário do que previa Benjamin - a aura é a própria experiência na sua escorrência pelo olhar reflexivo, afectado por aquilo para que olha e que lhe devolve um olhar-Outro. É a experiência do pensamento ao reconhecer o Outro. Essa troca mútua Eu-Outro que se percebe em movimentos de forças invisíveis e agenciamentos reversos constantes (Gil, 2005). É a potência transformativa da e-moção, como vista com Didi-Huberman, sendo sempre um movimento. Ainda que o indivíduo esteja parado e o objecto parado esteja na sua estática em extensão virtual. A aura constitui uma afectação do corpo individual animado pelo olhar, e “se é verdade que a reflexão especular do corpo tem a sua origem na reversibilidade do olhar, então é o corpo todo que se torna

---

<sup>186</sup> REAL, Catarina – *op.cit.*, p.41.

<sup>187</sup> Uma acumulação/sedimentação interior: do intelecto, do espírito, da consciência.

<sup>188</sup> BENJAMIN, Walter – *op.cit.*, p.67.

<sup>189</sup> GIL, José – **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções- Estética e Metafenomenologia**, 2ª edição. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2ª edição, 2005., p.57.

olhar.”<sup>190</sup>. E um corpo a *olhar* é um corpo a pensar. A aura é essa experiência de todo o corpo – *verdadeiramente* – a olhar, a pensar.

Começamos, então, a aproximar-nos do foco das questões que me tomam – que nos tomam em companhia. Se a aura pode ser entendida como uma relação de experiência do olhar ela mesma – como a experiência do próprio *olhar* reflexivo -, então, contrariando Benjamin e antevendo as disparidades dos seus conceitos, “onde situar o objecto artístico cuja aura específica se liga à sua percepção e, portanto, ao seu «valor de exposição»?”<sup>191</sup> – José Gil ajuda-me a colocar a interrogação. Isso seria, então, rebater muita da estrutura do pensamento benjaminiano que vê como a deflagração da aura a passagem, principalmente através da fotografia, do “valor de culto” do objecto único, o seu “valor de presença”, neste caso a obra de arte, para um “valor de exposição”, que se manifesta principalmente na disseminação pelas reproduções fotográficas dessa construção objectual original e única. A distância de Benjamin encontra-se num paradoxo que, a mim, parece querer ser solucionado pelo autor unicamente do ponto de vista do entendimento de uma distância física, criticando as reproduções de uma obra que permitem a quantidade de «experiências» que sobre ela o espectador possa fazer/ter acesso mas que não são uma “experiência autêntica”. Diz Benjamin: “a questão consiste em sublinhar a «aproximação» entre as pessoas e os objectos, tendência tão apaixonante como a de querer ultrapassar o único, em cada situação, através da sua reprodução. Torna-se cada dia mais visível a imperiosa necessidade da apropriação do objecto, obtido na sua mais intensa proximidade, pela imagem ou, melhor, pelo seu registo”<sup>192</sup>.

A questão permitir-se-ia estender por intermináveis posições e divergências, no entanto, a perspectiva de Bernardo Pinto de Almeida parece-me a mais indicada a ser convocada pela introdução do conceito de “aura da reprodutibilidade”: “as revistas, os catálogos, os livros, ao tornarem-se os novos modelos de creditação do objecto de arte e ao aumentarem *ad infinitum* o número de vezes que uma obra de arte é reproduzida ou exposta,

---

<sup>190</sup> *Idem*, p.56.

<sup>191</sup> *Idem*, p.62.

<sup>192</sup> BENJAMIN, Walter – Pequena História da Fotografia. In BENJAMIN, Walter - **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2012, p.107.

parecem acrescentar-lhe o seu valor cultural por um efeito perverso de deslocação mediática do culto do original pelo culto da reprodução”<sup>193</sup>. Essa é, aliás, a condição essencial da formação e desenvolvimento do Museu Imaginário de Malraux, como o próprio autor afirma, e que, no entanto, permite a convergência desse fenómeno numa “espécie de *flirt* fascinado com a reprodutibilidade”<sup>194</sup> que terá como consequência mais obtusa a configuração da obra de arte “um ser para a imagem”<sup>195</sup>. Mas algo mais há ainda por explorar. Um pequeno episódio vivido por Pinto de Almeida no museu do Prado onde assistiu à voracidade de registos fotográficos de um grupo de turistas na presença de um famoso quadro serviu de ignição à reflexão sobre a questão da aura que posteriormente apresenta. Começa a problematização: “poderiam naturalmente comprar o postal com a reprodução, mas isso não seria o suficiente para exhibir como testemunho dessa proximidade e dessa intimidade. Um postal pode comprar-se em qualquer parte. Uma fotografia tira-se no local. E o local de presença [...] é uma condição de prova”<sup>196</sup>.

Porém, nessa condição de prova, poder-se-ia pensar, seguindo a mesma linha de ideias, que potenciaria a relação do espectador com a obra de arte servindo como condição de manutenção lubrificante da aura do objecto que já havia começado a revelar-se pelos seus múltiplos acontecimentos reprodutivos que lhe são externos, como o entende Pinto de Almeida, sendo ainda o mesmo que, reavaliando o pensamento de Benjamin, afirma: “esse efeito [da aura] não é tanto produzido pela presença da obra mas antes pela presença do espectador”<sup>197</sup>.

Volto à ideia que já havia referido: a aura manifesta-se sobretudo como experiência, como experiência do olhar que se levanta – cognitivamente, espiritualmente. Assim, a sua deflagração – extinção, no limite - não se fará mais intensa com a mera reprodução do

---

<sup>193</sup> PINTO DE ALMEIDA, Bernardo – O Sorriso da Gioconda ou a Aura da Irreprodutibilidade. In PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - **Animi Strenui. Para uma teroria do readymade**. Lisboa: Balck Son Editores, 1991, p.48.

<sup>194</sup> PINTO DE ALMEIDA, Bernardo – **Imagem da Fotografia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p.78

<sup>195</sup> “A condição do objecto de arte no contexto contemporâneo, ou seja, enquanto objecto inserido no sistema das artes dominante é, portanto, a de um ser para a imagem, esgotando-se no padrão da sua visibilidade reprodutiva: assistimos à generalização viral do Museu Imaginário como crianças fascinadas pela sucessão de imagens num caleidoscópio” (Pinto de Almeida, 1991: 50).

<sup>196</sup> *Idem*, p.43.

<sup>197</sup> *Idem*, p.45.

objecto artístico ao estender-se fora do seu local de origem, como o vira Benjamin, do que será no verdadeiro atrofiamento da experiência em si, que é também a possibilidade da experiência do pensamento. Porque, no museu, na Exposição, o que se fotografa, filma, reproduz – aquilo que se quer apreender e acumular nos aparelhos da técnica - não é a obra ela-mesma mas sim a experiência de estar perante ela, na qual essa obra serve apenas como ilustração ou plano de fundo, apesar de partir de si todo o movimento do querer registar.<sup>198</sup> É isso que explica o porquê de o indivíduo querer fotografa-la estando já na sua presença, privilegiando não o espaço que medeia o seu olho e a obra mas sim o espaço que se cria entre o seu olho e a câmara. E é isso que conduz, substancialmente, ao atrofiamento do pensamento e do reconhecimento de uma alteridade na sua plenitude.

Contudo, a aura da reprodutibilidade que Pinto de Almeida nos faz crer “não se esgotar naturalmente no número de vezes que uma obra é vista ou reproduzida mas, mais complexamente, [dar-se] em todo o envolvimento discursivo que a abarca: a saber, o número de vezes que se fala dela, o modo como se fala dela, os lugares onde se fala dela, enfim a atribuição da sua autenticidade no interior de um regime de legitimação”, viverá também num certo paradoxo nas suas consequências redundantemente auráticas. Se o autor nos afirma ainda que “a presença do espectador é condicionada por uma aura que não emana da própria obra mas de um regime que a credita e que é, por sua vez idêntico, embora numa diversa esfera de acção, àquela que lhe confere o seu valor *expositivo*”<sup>199</sup>, lógica essa onde entra a reprodutibilidade, então não poderei deixar de constatar que essa mesma reprodutibilidade, entrando numa lógica de mercado capitalista (como se antevia com Bragança de Miranda no início deste capítulo), aquela que já Guy Debord definira como “espectáculo da mercadoria” e à qual Stiegler vaticinou uma existência de “imagens que já não podem ser vistas”, imagens onde já não existe punctum (a fissura no espírito e no corpo, como “e-moção”) mas só studium (imagética concreta), colocando o problema utilizando os conceitos elementares de Barthes, percebemos então que parte dessa lógica *pode* concorrer

---

<sup>198</sup> Transpondo algumas das ideias de Bernardo Pinto de Almeida para o «meu» entendimento de aura, poderíamos mesmo supor que fotografar (ou qualquer outro registo individualista) uma já fotografia de uma obra de arte, teria o mesmo efeito de extinção aurática.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

na vertigem do seu próprio conceito de aura. Há, aqui, o efeito de uma certa aproximação destrutiva que faz cair no abismo a experiência de uma relação com o Outro-obra através do olhar. Uma aproximação que, paradoxalmente, tanto pode fortalecer o conceito de “espectador emancipado” de Rancière, quando este diz que “aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que vêem com aquilo que já viram e disseram, fizeram e sonharam”<sup>200</sup>, como pode mesmo ser factor da sua mitigação, na medida em que insere uma estrutura de condicionamento prévia que se pode transformar em resistência ao movimento pleno do olhar: “é neste poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador [...] ser espectador não é condição passiva que devêssemos transformar em actividade.”<sup>201</sup>. Contudo, esta ideia poderá, sem dúvida, figurar-se polémica e só aqui a manifesto apoiando-me em todas as referências anteriores sobre a colonização da subjectivação individual dentro da esfera de consumo informacional massificado. O que está em causa na emancipação é a recusa da distribuição de papéis e da distribuição entre territórios (Rancière, 2010: 28).

Mas ainda outra breve nota ao pensamento de Pinto de Almeida. Essa aura da reproduzibilidade de que fala não deixará, porém, de ser subsidiária de uma certa lógica de perpetuação da notabilidade de determinadas obras de arte, nada dizendo, verdadeiramente, sobre a pequena Exposição, sobre a obra que passe despercebida no museu, a «obra não famosa». Sobre a obra de arte num sentido amplo. Parece-me ser uma espécie de aura que perpetue a história dos vencedores<sup>202</sup> - e esses são aqueles que são próximos. Porque aquilo que maioritariamente se reproduz dentro (e a partir) do sistema da arte, da história da arte, *quando altamente mediatizados*, são as obras que caíram no estatuto de primeiras, em todos os sentidos. Ou que se vão continuamente fazendo primeiras. O episódio a que se reportava o autor, não deixa de ser sobre uma Gioconda, à data atribuída a Da Vinci. O que dizer sobre obras que se manifestam no plano do inesperado?

---

<sup>200</sup> RANCIÈRE, Jacques – O Espectador Emancipado. In RANCIÈRE, Jacques – **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, p.28

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> Exactamente aquilo que Walter Benjamin criticou com as suas teses sobre filosofia da história, propondo a “história dos vencidos”.

Uma conclusão média para poder continuar nas minhas observações. Voltando novamente a Benjamin que, penso, não estaria, na essência, tão errado quando falou em aura como a manifestação única de uma distância intrínseca à obra. Ora, sendo a aura, agora do meu ponto de vista, uma reverberação da experiência do olhar em relação plena que active pensamento, faz com que essa distância, esteja não só na obra (como potência de possíveis, em si) mas, principalmente, no espectador. Uma distância que se queira física (em certa medida, com as ressalvas necessárias<sup>203</sup>), como também, e principalmente, perceptiva, cognitiva, espiritual. É, basicamente, essa distância que Duchamp tinha, mesmo inconscientemente, em mente quando afirmou que o espectador acaba a obra.

É, pois, essa distância-ativação-de-forças que é perturbada, elidida mesmo, pelo ecrã do smartphone. É, pois, a extinção dessa distância que está em causa no espectáculo do Instagram que só integra o Outro no aparelho de positivação estéril do Eu-imagem.

## II.

Regressemos por isso ao museu: à imagem do espectador-espetador da nossa antecâmara. É um glutão de imagens convicto. Voltemos a segui-lo. E retomemos os vislumbres da sua experiência, acelerada, sem digestão, sem distância de reflexão, vocacionada para o ecrã do seu smartphone e para a rede social (sentindo eu dificuldade em assim lhe chamar, muito embora) onde o próprio se reproduz num entusiasmo que esconde a face da indolência. Este indivíduo é, ainda, um espectador? Um espectador sem distância no olhar que lança (e lança é, sem dúvida, a melhor palavra para este contexto) é ainda um espectador?

O olhar deste espectador-espetador, que espeta sobre a sua experiência imagens que a transcrevem ilustrativamente, «espetando» inclusive a obra, roubando, assim, uma imagem a outra imagem (Pinto de Almeida, 1991), mas roubando, principalmente, a possibilidade de

---

<sup>203</sup> Não sendo a reprodução em si, genericamente considerada, que seja ponto de divergência para o dito.

“imagens pensativas”<sup>204</sup>, formadas numa perceptividade imbricativa, se poderem consubstanciar nas malhas da sua memória e do seu espírito. Porque as imagens que lhe chegam como experiência são imagens formadas através do ecrã que, sendo este um dispositivo de espelhamento do Eu, se inserem como barreira à irrupção agenciada do Outro. A distância como fluxo, de que falei, é elidida, negada, destruída, pelo recurso intensivo do ecrã que já não prevê a possibilidade do Outro poder contribuir para a existência no indivíduo – para a sua individuação. É essa distância que produz, justamente, o lugar do espectador, que o torna espectador, em sentido lato, como o afirma Mondzain, novamente recorrendo à autora. Assim, nos ecrãs sem distância que “suscitam uma espécie de vertigem especular, o sujeito que olha perde precisamente a sua qualidade de espectador, numa indeterminação que o absorve”<sup>205</sup>. No ecrã, “a violência reside na violação sistemática da distância. Esta violação resulta de estratégias espectaculares que misturam voluntariamente, ou não, a distinção dos espaços e dos corpos para produzir um contínuo confuso onde se perde toda a probabilidade de alteridade. A violência do ecrã começa quando ele já não produz o efeito de ecrã, quando deixa de ser constituído como plano de inscrição de uma visibilidade à espera de sentido. Aquilo que se cola aos olhos não é visto, aquilo que se cola às orelhas não é ouvido; é apenas na distância que se mede a oportunidade oferecida aos olhos e às orelhas de ver e ouvir qualquer coisa.”<sup>206</sup>.

É igualmente um entendimento de distância que Helder Gomes Cancela introduz como fundamentalidade na condição de recepção da obra de arte, agindo como elemento transfigurador, em sentido positivo, que activa o aprofundamento da relação a estabelecer entre espectador, autor e obra. Uma distância “fundadora da própria ideia de arte como relação de comunidade”<sup>207</sup> que torna os olhares em potência de imaginação e pensamento face às trocas dinâmicas de reconhecimento do Outro na força da sua diferença: “este é o olhar do outro, um olhar revelador. Revelador, se não exactamente daquilo que a obra é,

---

<sup>204</sup> São imagens-potência-de-pensamento. “Uma imagem pensativa é uma imagem que contém pensamento não pensado, um pensamento que não é susceptível de ser atribuído à intenção daquele que a produz e que causa um efeito naquele que vê” (Racière, 2010: 157).

<sup>205</sup> MONDZAIN, Marie-José – **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Vega, 2009, p.44.

<sup>206</sup> *Idem*, p.44.

<sup>207</sup> GOMES CANCELA, Helder – **O Exercício da Violência. A arte enquanto tempo**. Lajes do Pico: Companhia das ilhas, 2014, p.46.



certamente daquilo que a obra pode ser. A distância é aqui uma figura da diferença. A figura do confronto entre aquilo que a obra é e tudo aquilo em que a obra se poderá tornar. A distância é igualmente a medida da capacidade de sobreviver à recepção quase sempre superficial e única, mas também àquela, mais aprofundada, que comporta exigências que não eram antecipáveis pelo autor e que talvez a obra não possa satisfazer”<sup>208</sup>. Voltando a Rancière, é justamente isto que o autor entende como emancipação (do espectador): “é este o significado da palavra a emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo.”<sup>209</sup>

Voltando ao nosso espectador e ao smartphone com o qual se arma, como então poder prever essa relação de comunidade, fundamentalmente de encontro pleno e profundo face à *violência* com a qual aquele se coloca diante da Exposição? Sendo que a “arte abre um campo de eco onde me certifico de mim mesmo e da minha existência”<sup>210</sup>, como afirma Byung-Chul Han, ao mesmo tempo que “a sua tarefa consiste na salvação do outro”<sup>211</sup>, como então poder pensá-la na condição de vertigem a que é relegada unicamente como palco para a manutenção do espectáculo do Eu individualista e narcísico do ecrã espelhado e da rede de comunicação masturbadora e hiperactiva?

Se a própria ideia de comunidade, pressupõe um vínculo estabelecido, uma dialética implicada, uma união pelo reconhecimento mútuo das diferenças enquanto alteridade, e se para isso é necessário tempo, demora, uma temporalidade em continuidade, então uma ideia de arte como comunidade, vista com Helder, que é a mesma ideia de partilha dos sensíveis enquanto maioritariamente um campo político, como a coloca Rancière, pode ser igualmente vista como um fundamento de tempo e atenção pela acção do olhar do espectador ao estabelecer uma relação plena, sendo essa relação uma relação de compromisso. Um compromisso do olhar que se levanta. O olhar (levantado) como compromisso. Como plenitude vinculativa. Esse vínculo é o que permite a filiação do pensamento, criando a estrutura-base para o seu desenvolvimento sensível e espiritual. Mas, como o diz novamente

---

<sup>208</sup> *Idem*, p.47.

<sup>209</sup> RANCIÈRE, Jacques, op. cit., p.31.

<sup>210</sup> HAN, Byung-Chul – **A Salvação do Belo**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2016, p.15.

<sup>211</sup> *Idem*, p.84.

Byung-Chul Han, de onde trago a essência da ideia de compromisso, transpondo-a para a esfera da arte, “os meios de comunicação promovem a ausência do compromisso, a arbitrariedade e o curto prazo”<sup>212</sup>. É sempre a questão do tempo que está de alguma forma presente. A temporalidade da duração que é destruída por essas imagens-de-tempo, pontuais, velozes, aceleradas, hiper-presentistas, que são próprias do digital contemporâneo e, claro, do smartphone e todos os seus conteúdos.

Curioso será ainda notar que a voracidade com a qual se produz imagens e que, num momento anterior caracterizei como uma tentativa de escapar aos estados de conclusão das coisas e à própria morte, vendo como “a essência da experiência temporal da arte a de aprendermos a demorar-nos [então] talvez seja essa correspondência à nossa medida daquilo a que chamamos eternidade”<sup>213</sup>, então poderia ser ela a forma do indivíduo escapar, na demora da atenção, à consciência presente da sua finitude.

Com as imagens que fabrica com o smartphone o indivíduo opta por outro caminho. Contudo, um caminho que não o afasta do peso da morte mas sim lhe traz pequenos momentos da sua experiência. O problema está na morte do Outro que isso também introduz. Diz Barthes reportando-se à experiência de ter sido fotografado: “vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese), torno-me verdadeiramente espectro [...] aquilo que vejo é que me tornei Todo-Imagem, ou seja, a Morte em pessoa. Os outros – o Outro – desapropriam-me de mim próprio, fazem ferozmente de mim um objecto, têm-me à sua mercê, à sua disposição, arrumado num ficheiro, preparado para todos os truques subtis.”<sup>214</sup>. Ora, invertendo o seu dito, e levando-o para o smartphone, podemos mesmo imaginar o Outro transformado em espectro, em Morte, na sujeição do Eu que também morre porque já só se vê a si em espelhamento circunscrito. E não será essa uma pequena morte no sentido que Bataille<sup>215</sup> lhe dá, onde uma certa estesia erótica se concentra. É, aliás, a marca do Eros

---

<sup>212</sup> HAN, Byung-Chul – **No Exame. Reflexões sobre o Digital**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2016, p.75.

<sup>213</sup> GADAMER, H.-G apud HAN, Byung-Chul - **A Salvação do Belo**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2016, p.86.

<sup>214</sup> BARTHES, Roland – **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2015, p.22-23.

<sup>215</sup> Ver BATAILLE, Georges – **As Lágrimas de Eros**. 2ª edição. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

que se extingue também no mundo do digital da rapidez e da falta de distância, onde o desejo do indivíduo é o desejo de si, não o desejo do Outro.

Da mesma forma que Circe transformou os companheiros de Ulisses em porcos, mantendo o Eros como manifestação do desejo do Outro que era ela própria, também o smartphone elide a possibilidade de um erotismo do olhar, que é o erotismo estabelecido na relação plena do Eu com o Outro. É o Eros que activa os laços afectivos (afeição também no sentido de afectação), que uma comunidade possa desenvolver, na forma como o “Eros arranca o sujeito a si mesmo e condu-lo para o exterior, na direcção do outro”<sup>216</sup>. Assim, a arte como comunidade é o palco prevalecente, novamente reforço a ideia, do encontro com o Outro que produz, do mesmo modo, o encontro com o próprio Eu. Mas o Eros é igualmente a marca de uma distância – possuir o Outro é destruir o Eros de uma relação, é torna-la lisa e desprovida da força anímica, erótica, que a poderia sustentar. É destruir toda e qualquer possibilidade de desenvolvimento do pensamento, porque este “começa pela primeira vez sob o impulso de Eros.”<sup>217</sup>. Matar o Eros é desprover a experiência do erotismo que tenta desvendar o Outro, é torna-la limpa de zonas de alteridade, é torna-la meramente vivencial, sem capacidade de transformação, de constituir um movimento interior – uma “e-moção”.

Assim, o Eros está presente na aura, participa da experiência plena do olhar reflexivo, do olhar que contempla e interioriza, que eleva o espírito para lugares desconhecidos, do olhar que se encontra com o Outro. O Eros está igualmente presente na obra de arte como sua força activa, permitindo a formação do desejo de ver para lá do seu encoberto. Porque a obra de arte é um segredo para ser desvendado (nunca na totalidade – está aí o Eros), um nevoeiro que envolve o espectador dando-lhe unicamente escassos pontos de referência. É uma viagem – o percurso no interior do Eu guiado pelas potências da obra em sucessiva descoberta.

O nosso espectador que espeta a obra e que especta a sua experiência, quebra-a irremediavelmente, retirando-lhe a marca do Eros, retira as suas potências, remetendo o que resta para dentro do ecrã, numa imagem lisa que transgride a possibilidade de relação. O

---

<sup>216</sup> HAN, Byung-Chul – **A Agonia de Eros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p.11.

<sup>217</sup> *Idem*, p.58.

desejo que ali se manifesta é o desejo do Eu se perpetuar como espectáculo de si. É um desejo sem Eros, e se o houver, será um Eros bastardo, também ele um simulacro aplanado de experiência.

Talvez fosse essa a razão primeira pela qual Benjamin criticava o “valor expositivo” que tomou por assalto a esfera artística através da fotografia. Mas, se vimos com Gil que esse valor de exposição é um factor de imanência da obra através da relação de percepção, possa, hoje, uma inversão dessa exposição ser igualmente causa de vertigem da arte, do museu, da Exposição. Já não como exposição da obra assim entendida, mas como exposição do próprio indivíduo – pondo as reticências necessárias de que este seja ainda um espectador. Indivíduo esse, este espectador-espetador nosso exemplo (pois é sobre ele que falo), desatento na sua avidez de produzir imagens que, pensa, o confirmem enquanto indivíduo e lhe confirmem as experiências que na verdade não experienciou, destrói o próprio objecto para que vê, mas não *olha*.

Resta saber se o museu, enquanto templo, enquanto lugar de paragem e de encontro com o Outro, se permite entrar nestas lógicas espectaculares, emparelhando as suas práticas expositivas e discursivas àquelas que são as características deste espectador que somente busca diversão, distração e lubrificação de um si-próprio. Entrando numa lógica que não lhe é própria: a lógica de velocidade, do rápido consumo, da pouca mastigação – tornando-se num lugar oposto àquele que deveria ser o seu propósito: o lugar do pensamento e transformação activa. E fazendo com que “a condição de espectador já não seja a condição de um sujeito, mas a de um corpo integrado no espectáculo que lhe é dado e no seio do qual lhe é oferecida a oportunidade de se exhibir e de ter gozo.”<sup>218</sup>. Poderíamos, assim, pensar o museu contemporâneo, toda a Exposição de arte, no limite, como uma máquina tendencialmente a instituir-se como cenário para a confirmação distraída e lúdica do indivíduo pelas suas imagens e da sua exposição nas redes sociais, principalmente o Instagram por todas as razões que vimos anteriormente?

---

<sup>218</sup> MONDZAIN, Marie-José – **Homo spectator. Ver > Fazer ver**. Lisboa: Orfeu Negro, 2015, p.281.

Muitos fenómenos me levam a acreditar que esse movimento de deslocação tem um fundo de verdade. Mesmo que não seja transversal – claramente não o será -, poderá contudo ser uma consequência no longo prazo. Basta observarmos os perfis de Facebook ou Instagram de grandes museus europeus e mundiais (bastaria observar os nossos nacionais) e perceber o tipo de comunicação produzida, altamente apologista do consumo de arte como o consumo de qualquer outro bem de lazer e entretenimento, muitas vezes incentivando as experiências de visita ou enobrecendo os seus objectos por razões exteriores, essencialmente laterais, àquelas que são as subjacentes à arte como experiência. Também a arte, ali, se torna um espectáculo que urge tornar aliciante.

Como extremo do espectáculo do Eu em que a Exposição se possa tornar, basta observarmos o exemplo paródico, mas absolutamente desconcertante, que é o já famoso Museum of Selfies da Califórnia. Neste conceito americano, que ameaça tornar-se um franchising começando a estender-se ao resto do país, são criados ambientes-cenários, percorrendo toda a história da arte canónica e não só, com contaminações imagéticas vindas directamente de uma chamada estética pós-internet, especificamente para que o indivíduo-espectador-autor (ou outro nome que seja apropriado chamar) possa, e deva, fotografar-se, filmar-se, capturar-se, dentro do seu ecrã e se *exponha* nas redes.

Exemplos distintos, movimentos semelhantes. Também as instituições museológicas incorporam imagens, as imagens destes nossos tempos obscuros. Tempos transparentes (roubando novamente uma ideia-conceito de Han), mas ao mesmo tempo tão opacos, sem *olhares*<sup>219</sup>, sem encontros com o Outro. Também o museu e a Exposição, a par com o espectador, se pode encontrar numa vertigem. Deixa de ser um templo.

---

<sup>219</sup> “O ecrã tátil do smartphone é um ecrã transparente, não tem olhar.” (Han, 2016: 36).

### Observações finais

Vimos que um exacerbamento da vontade de produzir imagens se revelou como consequência de uma destruturação da protecção narrativa e escatológica que mediava a compreensão relacional do indivíduo perante o mundo, que importa sugerir como a própria crise da imagem suspensa, mitológica, que, sobretudo a partir do advento da fotografia e da sua democratização generalizada, se libertou e, paralelamente, se reduziu como sustentação experiencial imanente. O que, face a esse desvanecimento mediador, inflete a condição de protecção conferida pela imagem, progressivamente substituindo-a por outra - outras: imagens fabricadas e finitas - como enforme e construção da experiência de mundo, servindo como fluxos narrativos, menores face às grandes narrativas simbólicas, onde o indivíduo experimenta o poder da sua subjectivação individual.

Vimos também que as imagens, ou visibilidades, que revestem agora o espaço de ligações e interacções do indivíduo com o seu entorno, se permitem converter, através dos aparatos técnicos que circulam em uso comum (e também estes como imagens), em agentes de incorporação – tanto das imagens concretamente entendidas, como dos sistemas gregários que as mesmas reverenciam como suas manifestações subsidiárias, agindo contundentemente nos processos de individuação do indivíduo. Esta última condição, vimo-la, sobretudo, em relação ao ecrã, em específico, ao ecrã do smartphone.

Vimos que todos esses processos presentes no ecrã do smartphone, são realizados dentro de um *tempo sem tempo*, sem demora nas coisas, no Outro, feitos na velocidade e aceleração que contaminam a vida, que são próprias do digital e que se traduzem em estados de impaciência e agitação face ao moroso – uma impossibilidade de atenção. Uma voracidade imagética, de um indivíduo glutão de imagens e glutão de mundo, que não permite que qualquer marca ou afectação do Outro que está perante si, à sua volta, se possa consubstanciar na sua memória, no seu espírito, que permita a sua mais penetrante transformação.

Essa experiência lisa, aplanada, é uma experiência que se reduz maioritariamente a um espelhamento do Eu no Outro, este que nada mais faz do que servir a uma projecção que somente traz de volta a face reduplicada do Eu na imagem que cria. O Eu “que percebe tudo como simples efeitos de sombra de si mesmo”<sup>220</sup>. É uma experiência onde o Outro não é contemplado, desvanecendo-se como mero cenário onde o Eu falsamente se constrói. O desejo não é mais o desejo do Outro mas si o de um Eu que se quer positivar no mundo que o acolhe. Vimo-lo a respeito da face espelhada do smartphone, da vontade de cinema que este permite. Vimo-lo como movimento extremo no Instagram, na possibilidade de espectáculo de um Eu que se publicita constantemente e que, na rede, é lubrificado letargicamente.

Vimos, igualmente, como, no museu, ou mesmo face a toda a Exposição, ao serem experienciados unicamente através do smartphone, a própria obra de arte se alisa enquanto marca do Outro em potência transformativa da interioridade, da espiritualidade do Eu, remetendo o espectador e a própria Exposição numa vertigem.

Assim, nestas condições de alisamento da experiência e do olhar que a propicia, está refletido muito daquilo com o qual Byung-Chul Han caracteriza a sociedade contemporânea: “o que caracteriza a sociedade actual é a falta de energia de enlace dialógico. Quando o dialógico desaparece do cenário, aparece um *teatro* das afectações. Estas não são dialogicamente estruturadas”<sup>221</sup>.

«»

O Professor José Pedro Serra, à conversa com Maria João Seixas em certo programa da RTP, faz um comentário que me ficou marcado pela sua penetrante força e elementaridade. Pelo que dele posso afirmar que se constituiu como motor que acompanhou todo o meu pensamento, toda a elaboração destas observações sobre o olhar. Pelo que a partir dele me permiti pensar o próprio pensamento, a sua ética e a sua acção em gestos e potências. Que são as potências do olhar, no fundo – no modo como o entendo, no modo

---

<sup>220</sup> HAN, Byung-Chul – **A Salvação do Belo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016, p.80.

<sup>221</sup> *Ibidem*. (sublinhado meu)

como ele se transfigura no movimento implicado de uma relação, no modo como se estabelece no enforme de uma experiência plena. Disse, então, esse dedicado classicista da Faculdade de Letras de Lisboa cujo dito trago aqui de memória: “a grande questão que subjaz a toda a humanidade, desenvolvida na literatura já na antiguidade com os gregos, é, fundamentalmente, o problema do *como* podemos coexistir juntos, aqui e agora”. É, então, fundamentalmente, o problema do Eu e do Outro em relação, da *filia* aristotélica, do olhar dialético indutor do pensamento transformador do Eu porque este se reconhece a si pelo reconhecimento do Outro *com* o qual se constrói - para construir também um nós. Um olhar que inaugura uma afectação mútua onde actuam forças invisíveis reversas e que se estende não só para o Outro-indivíduo, como também para o Outro-objecto, para o Outro-mundo. É o olhar construtor de mundo, do mundo que nos inclui porque está à nossa volta.

Se esse se evidenciou como a urgência mais profunda ao meu próprio olhar direccionando, como energia anímica, as minhas considerações, ainda que tão parciais porque circunscritas a um campo específico, seria assim impossível poder concluir um problema que se mostra sem resolução. Aliás, fazê-lo, seria limitar toda a potência com a qual uma relação se pode criar, o campo do transcendente para onde se possa dirigir. O olhar quer-se aberto – ao mundo -, numa horizontalidade que não conheça posições de poder, lugares mais altos ou mais baixos de onde possa nascer, horizontes fechados por onde não se possa estender.

Ainda assim, estamos aqui - 2018, século XXI – e os horizontes que se parecem avizinhar, os horizontes que já nos são vizinhos e que são agora o nosso presente, parecem-me padecer de uma certa obscuridade em constante tensão com a luz luminosa que possa ser o arauto do desenvolvimento e da tecnologia que é já uma realidade plena e não só uma condição de possibilidade operativa. Volto a afirmar: o digital é. Somos com ele, somos através dele. E essa é uma certeza para a qual não existe escapatória ou cuja inversão seria tão-somente uma posição anacrónica desfasada da compreensão daquilo que é existir hoje e será existir amanhã.

Longe de mim diabolizar o digital. Mas talvez o tenha feito, ainda assim. Permito-me, pois, retificar, agora neste final, essa posição postural (talvez seja essa a minha



derradeira conclusão com este exercício de observação). Porém, não posso deixar de reconhecer os problemas que o mesmo possa carregar para a deflagração do olhar, para o alisamento da experiência, para a mitigação de uma relação. Mas o verdadeiro problema não estará, em última análise, nos dispositivos em si, mas sim na forma como estes são utilizados. As respostas estariam mais na psicologia do que na ontologia própria do digital e dos aparelhos que o reverenciam. Lá está, é sempre o problema da relação do Eu com o Outro.

Novamente Byung-Chul Han a respeito do smartphone que poderia ser igualmente um dito a respeito do Instagram: “o smartphone é um objecto digital de devoção, ou até mesmo um objecto de devoção do digital em geral. Enquanto aparelho de subjectivação funciona como o rosário, que é também, no seu manejo, uma espécie de telemóvel”<sup>222</sup>. Resta saber que tipo de fé está aqui em causa. Qual o seu deus. Onde poderá o indivíduo encontrá-lo.

---

<sup>222</sup> HAN, Byung-Chul – **Psicopolítica – Neoliberalismo e novas técnicas de poder**. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2015, p.21.

## Referências bibliográficas

### Monografias

- BALZAC, Honoré de – **Do Vestir e Do Comer – algumas notas**. Lisboa: Padrões Culturais Editora, 2008.
- BARTHES, Roland – **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Lisboa: Edições 70.
- BATAILLE, Georges – **As Lágrimas de Eros**. 2ª edição. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- BAUDRILLARD, Jean - **O Crime Perfeito**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt – **A Vida Fragmentada – Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- BELLOUR, Raymond – **Between-the-Images**. Zurique: JRP|Ringier, 2012.
- BERGSON, Henri – **Matéria e Memória**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.
- BORGES, Jorge Luís – Funes ou a Memória. In BORGES, Jorge Luís - **Ficções**. Lisboa: Biblioteca Visão, 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas – **Relational Aesthetics**. Dijon-Quetigny: Les presses du réel, 2008.
- BRAGANÇA DE MIRANDA, J. A. – **Corpo e imagem**, 3ª edição. Lisboa: Nova Vega, 2017.
- CRARY, Jonathan - **Técnicas do observador: Visão e Modernidade no séc. XIX**. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- DEBORD, Guy – **A Sociedade do Espectáculo**. Lisboa: Antígona, 2012.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire – **Diálogos**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges– **Que emoção! Que emoção?** Lisboa: KKYM, 2015.
- FRADE, Pedro Miguel – **Figuras do Espanto. A fotografia antes da sua cultura**. Rio Tinto: Edições ASA, 1992.
- GIL, José – **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções- Estética e Metafenomenologia**, 2ª edição. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2ª edição, 2005.
- GIL, José – **Poderes da Pintura**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2015.

GOMES CANCELA, Helder – **O Exercício da Violência. A arte enquanto tempo.** Lajes do Pico: Companhia das ilhas, 2014.

HAN, Byung-Chul – **A Agonia de Eros.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.

HAN, Byung-Chul – **A Sociedade do Cansaço.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.

HAN, Byung-Chul – **No Enxame. Reflexões sobre o Digital.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

HAN, Byung-Chul – **O Aroma do Tempo – Um Ensaio Filosófico sobre a Arte da Demora.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

HAN, Byung-Chul – **Psicopolítica – Neoliberalismo e novas técnicas de poder.** Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2015.

HEGEL, Georg W. F. – **A Razão na História.** Lisboa: Edições 70, 2013.

HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte.** Lisboa: Edições 70, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles – **A Era do Vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean – **O Ecrã Global.** Lisboa: Edições 70, 2010.

MCLUHAN, Marshall – **Compreender os Meios de Comunicação. extensões do homem.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

MONDZAIN, Marie-José – **A imagem pode matar?** Lisboa: Nova Veja, 2009.

MONDZAIN, Marie-José – **Homo spectator. Ver > Fazer ver.** Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

NEVES, Eduarda – **O Auto-Retrato. Fotografia e Subjectivação.** Lisboa: Palimpsesto, 2016.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo – **Imagem da Fotografia.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.

RANCIÈRE, Jacques – **Estética e Política. A partilha do sensível.** Porto: Dafne Editora, 2010.

STIEGLER, Bernard – **Da Miséria Simbólica/1. A Era Hiperindustrial.** Lisboa: Orfeu Negro, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. – **Atlas do Corpo e da Imaginação.** Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

VIRILIO, Paul – **A velocidade de Libertação**. Lisboa. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000.

#### Partes ou volumes de monografias

BENJAMIN, Walter – A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica. in BENJAMIN, Walter - **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.

BENJAMIN, Walter – Pequena História da Fotografia. In BENJAMIN, Walter - **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles – Tempo Contra Tempo ou a Sociedade Hipermoderna. In LIPOVETSKY, Gilles, CHARLES, Sébastien – **Os Tempos Hipermodernos**. Lisboa: Edições 70.

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo – O Sorriso da Gioconda ou a Aura da Irreprodutibilidade. In PINTO DE ALMEIDA, Bernardo - **Animi Strenui. Para uma teroria do readymade**. Lisboa: Black Son Editores, 1991.

RANCIÈRE, Jacques – A Imagem Pensativa. In RANCIÈRE, Jacques – **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RANCIÈRE, Jacques – O Espectador Emancipado. In RANCIÈRE, Jacques – **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SONTAG, Susan – O Mundo das Imagens. In SONTAG, Susan - **Ensaio sobre Fotografia**. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

#### Artigos de publicações em série

GOMES, Helder – As Possibilidades do Possível: a ficção enquanto experiência do real. **Voca**. Porto. Nº2, 2009, p.15-22.

#### Tese, dissertações e provas académicas

REAL, Catarina – **do Sentido: observações sobre Postura, cartografia de deus-Menor em agimento (agir+pensamento)**. Lisboa, 2017, p. 47. [dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa].

## Material não livro

DIOGO, Paula – **Sobre lembrar e esquecer**. [peça de teatro] Lisboa: Teatro Maria Matos, 2018.

FIENNES, Sophie – **O Guia de Ideologia do Depravado**. Lisboa: Alambique Filmes, 2012. 1 DVD-vídeo. (130 min).

## Documentos electrónicos – obras completas

MANOVICH, Lev – **Instagram and Contemporary Image**. [em linha] 2017, p. 95 [consultado 20 Mar 2018]. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>

## Documentos electrónicos – artigos

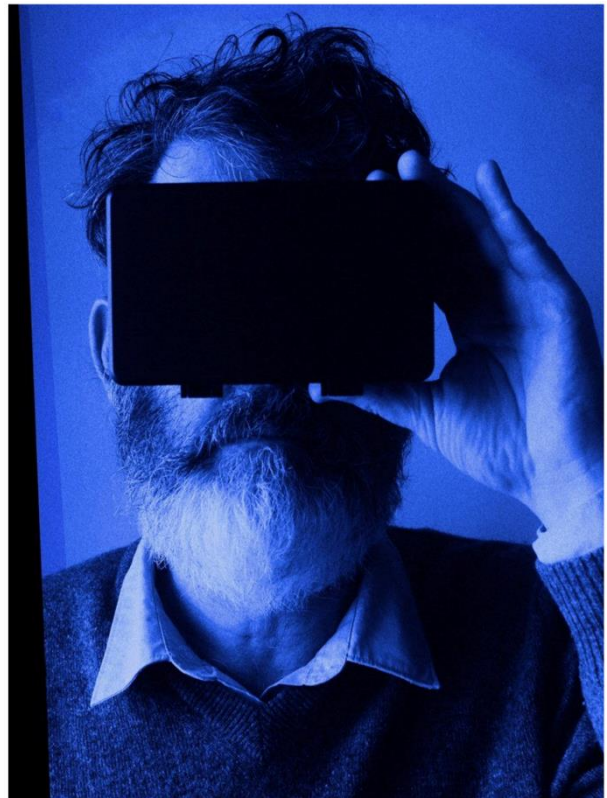
TIFENTALE, Alise, MANOVICH, Lev – **Competitive Photography and the Presentation of the Self**. [em linha] 2016. [consultado 16 Mar 2018]. Disponível em <http://manovich.net/index.php/projects/competitive-photography-and-the-presentation-of-the-self>.

TIFENTALE, Alise, MANOVICH, Lev – **Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media**. [em linha] 2014. [consultado 16 Mar 2018]. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/selfiecity-exploring>

## Documentos electrónicos – artigos de publicações em série

PARKIN, Simon - Has dopamine got us hooked on tech? **The Guardian** [em linha], 2018. [consultado 10 Set 2018]. Disponível em: <https://www.theguardian.com/technology/2018/mar/04/has-dopamine-got-us-hooked-on-tech-facebook-apps-addiction>

REAL, Catarina – notes on self representation as image-metaphor. **XRivista** [em linha]. nº3, 2018, p. 108-117 [consultado 9 Set 2018]. Disponível em: [https://issuu.com/xrivistadartista/docs/xrivista\\_pg](https://issuu.com/xrivistadartista/docs/xrivista_pg)



Daniel Blaufucks, *Selfish*, 2018. ©photodocumenta